Johann Adolph Scheibe
Königlicher dänischer Kapellmeister.

Ueber die

Musikalische Composition.

Erster Theil

Die Theorie der Melodie und Harmonie.

Leipzig,
im Schwickertschen Verlage,
1773.

Vorrede.

Eine Vorrede, die weder das Buch noch die Leser interessiret, ist mir immer als ein überflüßiges Ding vorgekommen. Diesfalls habe ich auch jederzeit bey der Herausgabe meiner, der Musik gehörigen, Schriften darauf gesehen, damit die Vorreden dazu, wo nicht durchaus etwas wichtiges, doch etwas nothwendiges, und was zuvor billig anzuzeigen war, enthalten mögten. Und eben diese Absichten habe ich auch bey dieser Vorrede, die ich dem ersten Theile dieses Buches vorsetze. Ich habe mir also vorgenommen, meine Leser anitzt bald von einem mich betreffenden Vorgeben und dann von meinem Buche, bald auch von verschiedenen, die Musik, die Litteratur und neuere Geschichte derselben und folglich auch sie selbst interessirenden, Sachen zu unterhalten. Zuvörderst werde ich mich also gegen ein ehmals mir zum Nachtheil ausgesprengtes ungegründetes Vorgeben weil es hernach von einigen neuern musikalischen Skribenten, die ich hoch schätze, wiederholet worden, zu rechtfertigen suchen, und dann werde ich einige Nachrichten, die dieses Buch insonderheit betreffen, beybringen. Bey dieser Gelegenheit werde ich ein paar selten gewordene Choral-oder Liederbücher aus dem sechzehnten Jahrhundert beschreiben, die besonders wegen verschiedener ursprünglicher Choralmelodieen merkwürdig sind, und folglich zur Betrachtung der Natur und Beschaffenheit der alten Kirchentöne gehören. Ferner werde ich dem Leser einen Auszug aus einem mir vorgekomme-

nen ganz neuen italienischen Manuscripte, die Tonbetrachtung betreffend, mittheilen. Und endlich darf ich nicht unterlassen, gewisse Unrichtigkeiten, die insonderheit ein paar vortreffliche deutsche Tonkünstler dieses Jahrhunderts, die ihrer Nation Ehre gemacht haben, betreffen, und folglich in der Geschichte der Musik unserer Zeiten von Wichtigkeit sind, abzulehnen, und den Ungrund derselben zu zeigen. Und dieses wird nun insonderheit der Hauptinhalt dieser Vorrede seyn.

Man hat mir einigemale und nur noch vor wenig Jahren in öffentlichen Schriften und Beurtheilungen meines kritischen Musikus beymessen wollen: ich wäre ehmals willens gewesen, ein vollständiges System der Musik zu schreiben; ob ich schon niemals daran gedacht hatte. Man hat solches aus einer Stelle im ersten Stücke dieser periodischen Schrift erzwingen wollen. Ist es aber wohl erlaubt, einem Schriftsteller Meynungen oder Absichten anzudichten, die weder in seinen Worten enthalten, noch auch daraus zu schließen sind? Ich kann nicht begreifen, daß aus den Worten: Ueberhaupt soll dieses ganze Unternehmen den Weg bahnen, damit man durch ein völliges System die Theile und Gründe der Musik in eine nöthige Gewißheit setzen kann, der Gedanke fließen sollte: ich selbst hätte die Absicht gehabt, ein solches System zu schreiben. Es ist fast nicht der Mühe werth, diese Stelle zu erklären, oder zu paraphrasiren. Man sieht ja so gleich und beym ersten Anblicke, daß die Rede allgemein und gar nicht insbesondere von mir ist. Und in der That wird so allgemein darinn geredet, daß ich mich wegen gewisser Personen, für die ich Hochachtung hege, schämen muß, weil sie nicht so gleich haben einsehen können, daß derselben ein jeder, der Lust und Geschicklichkeit dazu besitzt, solches auszuführen, ja auch sie selbst sich anmaßen kann. Oder hat man vielleicht an statt des Wörtchens man aus

Uebereilung ich gelesen? Ist aber eine solche Uebereilung einem einsichtsvollen Leser nicht zu verdenken? Mizler, mein erster Gegner, der, seiner Unwissenheit in der praktischen Musik ungeachtet, an mir zum Ritter werden wollte, gab dieser Stelle zuerst einen Sinn, an den ich am wenigsten gedacht hatte, und auch damals, als ich sie schrieb, nicht denken konnte. Der gute Mann! Er machte mir diesfalls auch eine herzrührende Vorstellung, nicht anders, als wenn meine Meynung mit seiner Auslegung ganz und gar übereinstimmen müßte, und als wenn er selbst und zwar nur er allein, am besten wüßte, was zu einem solchen wichtigen Werke, als ein vollständiges System der Musik ist, gehörte. Und, man denke doch, er bestimmte mir so gar Zeiten und Jahre, wenn ich endlich so weit kommen könnte, mich an eine solche Arbeit zu wagen. Und diesem Manne, von dem doch bekannt genug ist, daß er unter allen, die jemals über die Musik geschrieben haben, die wenigste Einsicht in die Musik, und insonderheit in die musikalische Setzkunde besaß, der nicht einmal die besten und vorzüglichsten musikalischen Skribenten gelesen, oder verstanden hatte, der überdieß fast nichts anders, als ein kläglicher Compilator, war; einem solchen Manne hat man nun die mir von ihm angedichtete Absicht und ganz ungegründete Erklärung meiner angeführten Worte nachgebetet. Hätte man aber nicht vorher meine Worte selbst ansehen, und den Verstand derselben aus dem Zusammenhange, in welchem sie stehen, bestimmen, oder beurtheilen; oder mit seinem Urtheile wenigstens so lange warten sollen, bis ich mich selbst näher darüber erkläret hätte? Alsdann würde es sich gezeiget haben, ob diese vorgefaßte Meynung gegründet gewesen wäre oder nicht.

Als ich ungefehr vor sechs und dreyßig Jahren, nämlich anfangs des Märzmonats 1737 anfieng, meinen kritischen Musikus in Hamburg, als ein Wochenblatt, herauszuge-

ben, dachte ich am wenigsten daran, daß man aus mir einen so großen musikalischen Autor machen würde, der ein vollständiges System der Musik zu schreiben gedächte. Nein! ich hatte keine solche hohe Meynung von mir; sondern ich wollte nur, durch meine im Werke habende kritische Schrift, zu deren Anfang, Ausarbeitung und Herausgabe mich insonderheit der seelige Telemann anreizte, ein wenig aufräumen, und zugleich den damals in den meisten deutschen musikalischen Schriften herrschenden schlechten Geschmack in der Schreibart einigermaßen zu verbessern suchen. Wer weiß nicht, daß die vor derselben Zeit in unserer Sprache herausgekommenen Schriften über die Musik so buntscheckigt aussahen, oder auch so dunkel und so verworren, wo nicht gar so lächerlich geschrieben waren, daß man sie entweder kaum verstehen, oder doch nicht ohne Eckel lesen konnte? Selbst einige Mattheſonische Schriften machen großen Anspruch an diesen seltsamen Charakter. Die praktische Musik hatte schon lange angefangen, mit so vielen italienischen und deutschen Stümpern so sehr überschwemmet zu werden, daß man ihrem kläglichen Verfalle nicht genug vorbeugen konnte. Telemann, dieser wahre, dieser gründliche Tonlehrer und große Componist wünschte, als ein wahrer deutscher musikalischer Patriot, so wohl diesem immer zunehmenden Uebel, als auch dem schlechten und fast burlesken Vortrage musikalischer Wahrheiten, der den Gelehrten nicht ohne Ursache anstößig war, Gränzen zu setzen. — Da ich nun nach meiner Ankunft in Hamburg so gleich mit ihm in einen vertrauten Umgang zu gerathen, das Glück hatte: so konnte es nicht fehlen, daß wir uns von allen diesen der Musik so sehr nachtheiligen Umständen öfters mit einander unterreden mußten. Dadurch ward mir die Lust eingeflößt, Antheil an einer so lobenswürdigen Absicht zu nehmen, oder doch wenigstens etwas dazu beyzutragen. Wir vereinigten uns endlich über einen

Plan, an deßen Ausführung wir gemeinschaftlich zu arbeiten gedachten. Wir nahmen uns also vor, in einer kritischen Schrift, in der Form eines Wochenblattes, die Fehler der Componisten und überhaupt aller Arten von Musikern, der deutschen und wälschen, durchzugehen und aufzudecken. Wir wollten so gar auch die besten Werke der besten Meister, nämlich bald deutsche bald italienische Musikstücke verschiedener in Ansehen stehender Componisten genau prüfen; sie so wohl, als auch einige, über gewisse musikalische Materieen geschriebene, Werke mit dem kritischen Rebenmesser beschneiden; das Gute darinn nach Verdienst rühmen, um dadurch die Anfänger zu veranlassen, es nachzuahmen, und sich nützlich zu machen; sie aber auch zugleich vor den darinn vorkommenden Fehlern aufrichtig zu warnen. — Als wir aber alles dieses, oder vielmehr diesen fast zu übertriebenen Plan genauer überlegten: so sahen wir so gleich ein, daß man ihn, ohne einen Verleger, wegen der dazu gehörigen Exempel in Noten, die wegen des damals noch nicht erfundenen Notendrucks nothwendig in Kupfer gestochen werden mußten, in große Kosten zu setzen, unmöglich ausführen konnte. Wir mußten also einen leichtern Weg erwählen, um unsere Absichten wenigstens einigermaßen zu erreichen. Telemann drang endlich in mich, ich sollte, so wie ich es diesen Umständen nach fürs Beste hielt, einen Aufsatz oder eine Ankündigung eines kritischen Wochenblattes über die Musik, das man den kritischen Musikus nennen könnte, entwerfen. Da er mir nun zugleich versprach, mit mir um die Wette zu arbeiten, und also ein Stück um das andere über sich zu nehmen: so war ich willig und bereit dazu, mich auf diese Art mit ihm in diese Arbeit einzulassen. Ich setzte also das erste Stück auf, las es ihm vor, und erhielt seinen Beyfall. Ein guter Freund von uns beyden, nämlich der nachherige Königliche Preußische geheime Sekretär Lamprecht, der sich damals, als ein

gebohrner Hamburger, in seiner Vaterstadt aufhielt, nahm es über sich, uns einen Verleger zu verschaffen. Es dauerte auch kaum drey oder vier Tage, so brachte er mir schon die erste Correktur von diesem ersten Stück. — Und so war das Blat gedruckt.

Herr Telemann, als ich ihm sein Exemplar brachte, und ihn bat, unserer Abrede gemäß, nunmehr das zweyte Stück auszuarbeiten, entschuldigte sich mit dem Mangel an der Zeit, und bezeugte mir, daß er sich auf mich verließe. Ich schätzte es mir für eine Ehre, ihm darinn zu willfahren, verfertigte das zweyte Stück, und auf gleiche Art auch das dritte Stück. Da ich endlich sehr ernstlich in ihn drang, doch das vierte Stück aufzusetzen: so sagte er lachend zu mir: „Ich sollte „nicht denken, daß es sein Ernst gewesen wäre, ein Mitarbei„ter zu seyn. Ich wüßte wohl, daß es seine Geschäfte nicht „erlaubten, sich in eine dergleichen festbestimmte periodische „Schrift einzulassen. Er hätte nur gewünschet, mich mit ei„ner dergleichen Arbeit beschäftiget zu sehen; es wäre ihm „nunmehr sehr lieb, daß ihm solches gelungen wäre, und er „wünschte mir Glück zu der angefangenen Arbeit, die ich „schon ohne ihn fortzusetzen wissen würde. —„ Er munterte mich zugleich auf, nur ohne Bedenken darinn fortzufahren, und versprach mir, er wollte alles, was er dazu beytragen könnte, mit Vergnügen thun. — Keine Entschuldigung konnte mir helfen; ich mußte mich gefangen geben. Ich hatte das Werk einmal angefangen; ich war dem Verleger, als Verfasser nur allein bekannt, der auch von dem, was er gewiß zu wissen glaubte, gegen einige Leser kein Geheimniß gemacht hatte, und dadurch ward ich bald für den Verfasser überall bekannt. Es schickte sich also ganz und gar nicht, zurückzutreten, und die Fortsetzung aufzugeben. Ich mußte es folglich ohne weitere Umstände ganz allein über mich nehmen, und Telemann that dabey nichts weiter, als daß er mir Ge-

hör gab, wenn ich ihm einen Theil meiner Blätter des ersten Theiles, der aus sechs und zwanzig Stücken bestehen sollte, gelegentlich vorlas, ehe ich sie unter die Presse gab. Doch endlich hörte dieses auch auf; denn gegen Michael 1737 ungefehr, als das funfzehnte Stück herauskommen sollte, unternahm Telemann seine schon lange zuvor entworfene Reise nach Paris, nachdem er mir die etwa in seiner Abwesenheit außerordentlich vorfallenden Amtsgeschäfte nebst der Vollendung eines noch nicht ganz ausgearbeiteten Kirchenjahrganges übertragen hatte. — Ich war und blieb also auch immer und ohne die geringste Mithülfe der Verfasser meines kritischen Musikus; wie ich ihn denn hernach nach dem Schluße des ersten Theiles, doch nach einer Pause von einem Jahre, auch ganz allein fortsetzte, und endlich mit dem acht und siebenzigsten Stücke beschloß, weil ich durch andere Verrichtungen und endlich auch durch den mir ganz unvermutheten Ruf, als Kapellmeister nach Kopenhagen, verhindert ward, mich bey dieser mir sehr angenehm gewesenen Arbeit länger aufzuhalten, und sie aufs neue fortzusetzen.

Aus dieser Erzählung, die die Wahrheit zum Grunde hat, erhellet aufs deutlichste, wie wenig man Ursache hat, mir beyzumessen, ich hätte versprochen, mit der Zeit ein vollständiges System der Musik zu schreiben. Da das erste Stück, worinn die oben angeführten Worte stehen, aus welchen man dieses Versprechen erzwingen will, gemeinschaftliche Verfasser hat, oder vielmehr, zwar von mir allein, aber in meinem und Telemanns Namen zugleich geschrieben worden: wer sollte wohl unter uns beyden der Mann gewesen seyn, den dieses vermeyntliche Versprechen eigentlich zu einem solchen System verbindlich gemacht hätte? Doch wenn man die Stelle nur mit Aufmerksamkeit betrachtet hätte: so würde man gar nicht nöthig gehabt haben, von mir etwas zu erwarten, wozu niemand, und ich am wenigsten, sich anheischig gemacht, und woran keiner von uns, weder Telemann noch ich, würklich

gedacht hatte. Noch weniger hätte man Ursache gehabt, mir diesfalls Vorwürfe zu machen, ob es schon unbekannt war, daß ich dieses erste Stück nicht in meinem Namen allein geschrieben hatte. Ich würde endlich auch kein Bedenken getragen haben, die Leser von dem Ursprunge dieser periodischen Schrift zu benachrichtigen, wenn ich mir die Möglichkeit hätte vorstellen können, daß irgend ein verständiger Leser, außer Mizlern, auf einen solchen ungegründeten Einfall gerathen würde. Ich würde auch meine Leser anitzt mit dieser Erzählung verschonet haben, wenn ich nicht zu meinem Verdruße hätte wahrnehmen müssen, daß die wiedersinnige Auslegung, die Mizler über die angeführte Stelle zuerst erdacht, von verschiedenen musikalischen Schriftstellern wäre nachgeschrieben und nur noch erst neulich von einem derselben wiederholet worden. —

Aber, warum hat denn Mizler selbst sein Wort, ein vollständiges System der Musik zu schreiben, nicht gehalten? — O! dafür mögte ihm die musikalische Welt lieber den feyerlichsten Dank abstatten, als ihm Vorwürfe machen. Wie? hätte dieser Mann uns wohl mit einem System der Musik beschenken können. Wer weiß nicht, wie wenig die musikalische Composition sein Werk war? Und wer ihm in diesem Fache etwas zutrauet, der darf nur seine elenden und jämmerlichen Odenmelodieen, die er ehmals zur Schande seiner Zeiten öffentlich herausgab, ansehen. Und beym ersten Anblicke derselben wird sich unfehlbar alles Zutrauen so gleich verlieren. Nicht in einzelnen Noten finden sich Schnitzer, eine jede Melodie ist ein Schnitzer. Er wußte weder was Harmonie, noch weniger was Melodie war. Er war in allen Theilen der Harmonie und Melodie ein Fremdling. Er verstand auch nicht einmal lange oder kurze Syllben in die Takttheile zu vertheilen, oder unter seine Noten zu legen; und was in der Musik Rhythmus und Metrum sind, auch das war

ihm unbekannt. So gar die ersten Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst waren ihm Dinge, von denen er eben so wenig wußte, als der Irokese vom Miserere eines Allegri. Und ob er Genie hatte, darnach darf man gar nicht fragen; denn alles ist bey ihm ohne Leben, platt und hölzern. Und (wer muß nicht über die Verwegenheit erstaunen?) doch wollte der Mann nicht nur musikalische Schriften, sondern auch Musikstücke, beurtheilen, und endlich der Welt mit einem vollständigen Systeme der Musik überlästig werden. Wie wenig er in der musikalischen Literatur und selbst in der Theorie, die zur Composition gehöret, erfahren war, und wie sehr es ihm an aller dazu gehörigen Kenntniß mangelte, dieses wird man aus seinen verschiedenen Beurtheilungen einiger zur Ausübung gehörigen Werke von mancherley Art, die sich in seiner musikalischen Bibliothek befinden, wie auch aus meiner Betrachtung der alten Kirchentöne, sehr leicht schließen können. Ist es nicht diesem Mangel an Einsicht, Erfahrung und Kenntniß alter Tonlehrer zuzuschreiben, wenn er sich so gar unterstehet, einen Fux zu beschuldigen, er hätte keine hinlänglichen Begriffe von den alten Kirchentönen gehabt? Verdient nun also ein solcher in der Musik ganz ungelehrter Mann, ihn für einen Tonlehrer anzusehen oder auszurufen? — Doch wie gut, wie vernünftig hat er gethan, daß er die Welt mit einem Systeme der Musik verschonet hat. Vermuthlich wird er in seinen Busen gegriffen und seine Schwäche endlich selbst gefühlet haben.

Wenn ich hernach in die vermehrte und verbesserte Ausgabe meines kritischen Musikus vom Jahre 1745. einen Entwurf einer Eintheilung der Musik, den man als einen Entwurf eines vollständigen Systems der Musik ansehen kann, eingerückt habe: so ward ich dazu mehr durch andere Ursachen, die nicht nöthig sind, anzuführen, veranlasset, als dadurch, weil ich willens gewesen wäre, nach diesem Ent-

wurfe ein System der Musik zu schreiben. Es war auch dieser Entwurf nur eine Erläuterung und Verbesserung des dritten Stückes des kritischen Musikus, und also keineswegs in einer so interessanten Absicht aufgesetzt, als man vielleicht mag gedacht haben, und als er auch würklich zu haben scheinet. Doch die Veranlassung zu diesem Aufsatze mogte seyn, welche sie wollte, genug er ward in die neue Ausgabe meines Buches eingerücket; die Leser konnten ihn beurtheilen, wie sie wollten, und ihn sich zu Nutze machen, oder ihn auch nach Belieben verwerfen. Inzwischen hätte ich freylich gewünscht, er wäre von gelehrten und einsichtsvollen Tonlehrern beurtheilet worden. Urtheile solcher Männer würden mir angenehm gewesen seyn, und mich belehret haben; hingegen Beurtheilungen, die entweder grob oder auf Schrauben gestellet sind, sind nicht zu achten; denn sie verrathen entweder Bosheit oder Mangel an Einsicht. —

Ich weiß auch nicht, wie Adlung muß gelesen haben, oder wodurch es ihm eingefallen seyn muß, ich hätte ehmals durch meine Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten, die ich im Jahre 1739. in Hamburg herausgab, den Grund zu einem System der Musik legen wollen. Was muß er doch gedacht haben, als er dieses wunderliche Vorgeben in die Welt hinein schrieb? Wenn, oder wodurch habe ich Anlaß, dieses zu denken, gegeben? Aber so geht es, wenn man ohne Ueberlegung und auf Gerathewohl die Gedanken und Absichten anderer Leute errathen will. Giebt man aber dadurch nicht deutlich zu erkennen, daß man sie weder recht gelesen, noch auch verstanden hat? Ein solches Betragen bringet einem Skribenten wenig Ehre; denn man hat Ursache, von ihm zu denken, daß er unter die Klasse solcher Männer gehöret, die eher schreiben, als sie denken, oder die sich wenig darum bekümmern, ob das, was sie schreiben, gegründet ist oder nicht.

Damit man nun von diesem Buche, welches ich itzt, der musikalischen Welt mitzutheilen, die Ehre habe, nicht so unrichtig urtheilen möge, wie obbemeldtermaßen vom kritischen Musikus und von der Abhandlung über die musikalischen Intervallen geschehen ist: so will ich hier zugleich anzeigen, was mich bewogen hat, mich in einem Alter von beynahe fünf und sechzig Jahren einer solchen weitläuftigen Arbeit zu unterziehen. Es ist mir vorzeiten niemals in die Gedanken gekommen, ein solches Buch zu schreiben; ich würde viel lieber allen meinen Fleiß auf eine vollständige Geschichte der Musik gewendet haben. Allein, diese ehmals gehegte Absicht auszuführen, daran verhinderte mich der Mangel der Unterstützung. Ein Werk, woran bereits viele gelehrte Männer gescheitert haben, konnte nicht ohne vielerley Hülfsmittel, die nicht jederzeit nach unserm Willen herbey geschaffet werden können, und also nicht gänzlich in unserer Macht stehen, unternommen und glücklich vollendet werden. Ich ließ es also bey der, auf Befehl des weiland großmächtigsten Königes Friederich V. im Jahre 1753. geschriebenen und 1754. herausgegebenen, Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik insonderheit der Vokalmusik bewenden; und es freute mich, daß ich hernach erfuhr, daß zweene um die Musik verdiente Männer, als Herr Marpurg in Berlin und der ehrwürdige Pater Martini in Bologna eine Laufbahn betreten hatten, auf der ich mir gewünscht hatte, öffentlich zu erscheinen. — Aber leider! die Hoffnung ist größtentheils umsonst gewesen. Der erste hat uns nur einen Band, der zwar alles Lob übertrifft, geliefert; aber er hat damit die Laufbahn gänzlich verlassen; der andere aber hat uns in wenigen Bogen gleichsam nur einen Grundriß vorgezeichnet, wie etwan ein Theil eines solchen wichtigen Werks auszuführen wäre, und es übrigens bey ein paar Dissertationen, die aber die Hauptsache nur unvollkommen interessiren, noch weniger

erschöpfen, obwohl mit dem Versprechen einer Fortsetzung, der man aber allem Anscheine nach umsonst entgegen sehen wird, bewenden lassen. — Doch ich muß auf dieses Buch wieder zurück kommen.

Nachdem ich nun den angeführten Vorsatz aufgegeben hatte, und ich endlich bey meinem gegenwärtigen Auffenthalte hier in Kopenhagen durch einen besondern Vorfall veranlasset ward, mich auf Vorlesungen über die Musik überhaupt, und dann auch insbesondere über die musikalische Composition vorzubereiten, beyde Arten der Vorlesungen aber öffentlich anzukündigen: so ward ich genöthiget, über jede derselben einen vollständigen Plan zu entwerfen, welchen ich denen, die den Vorlesungen etwan beyzuwohnen, gesonnen wären, auf Verlangen vorlegen könnte. Allein, da die veranlaßten und entworfenen Vorlesungen aus gewissen Ursachen zurück giengen: so entschloß ich mich, den letzten Plan, weil ich ihn einmal entworfen hatte, schriftlich auszuarbeiten, und also ein vollständiges Werk über die musikalische Composition durch den Druck bekannt zu machen. Und da mir gar bald nach diesem Entschlusse ein vortrefflicher, gelehrter und hochachtungswürdiger Mann in Leipzig, den ich die Ehre und die Freyheit habe, öffentlich meinen Freund zu nennen, einen billigen Verleger dazu verschaffte: so setzte ich diese Arbeit, meinem Entwurfe, den man in der Einleitung sehen kann, gemäß, so weit fort, daß ich nunmehr im Stande bin, den ersten Theil heraus zu geben. Es wird nicht nöthig seyn, diesen meinen Entwurf zu vertheidigen; es wird vielmehr darauf ankommen, ihn aufs Beste auszuführen. Und dieses ist es, was ich mir vornehmlich werde angelegen seyn lassen. Es mangelt uns in unserer Sprache nicht an Anleitungen zur Erlernung der musikalischen Setzkunst; wir haben so gar einen vollkommenen Kapellmeister; allein ich weiß nicht, ob man nicht daran zweifeln könnte, in einem einzigen Werke

dieser Art alles beysammen zu finden, was zu dieser ziemlich weitläuftigen Wissenschaft gehört. Ich habe es also durch dieses Buch wagen wollen, ob man nicht ein dieser Wissenschaft gemäßes umfänglicheres Werk ausdenken, und ausarbeiten könnte. Und ich sollte glauben, daß, wenn ich in der Ausführung des in der Einleitung zum Grunde gelegten Planes glücklich bin, meine Absicht erreichet seyn wird. Dieses wird mein Wunsch und meine eifrigste Bemühung seyn; und daran werde ich mit allem möglichsten Fleiße arbeiten. —

Aber etwas muß ich wegen der Ausarbeitung meines Planes voraus erinnern. Es könnte gar leicht kommen, daß ich in den noch folgenden drey Theilen zuweilen von der mir selbst vorgeschriebenen Ordnung oder Einrichtung abweichen mögte. Alsdann aber bitte ich meine Leser, sich nicht daran zu stoßen; denn fürs erste, werde ich dennoch dem Hauptentwurfe unverändert und aufs genaueste folgen; fürs zweyte, kann diese Abweichung nur Nebendinge oder Nebenabtheilungen betreffen, die folglich dem Ganzen nicht nachtheilig seyn können; und endlich drittens ist es eben noch nicht ausgemacht, daß dergleichen geschehen wird, und sollte ich es ja für nothwendig erachten: so wird solches ohne Zweifel aus wichtigen Ursachen geschehen, und folglich dem ganzen Werke zum Vortheil gereichen, und also den Nutzen oder den bessern Gebrauch desselben zum Gegenstande haben, und desto gewisser befördern.

Wer inzwischen diesen ersten Theil dieses Buches für den Anfang eines vollständigen Systems der Musik ansehen, oder ausrufen wollte, der würde sich gar sehr betrügen. In dieser Absicht habe ich dieses Buch nicht entworfen. Will man es aber für ein System der musikalischen Composition annehmen: wohl gut! ich bin es zufrieden; denn meiner Absicht nach, wie ich solches bereits zu erkennen gegeben habe, und wie man auch aus der Einleitung sehen kann, soll

alles darinn vorkommen, oder abgehandelt werden, was ein Componist, als Componist, nothwendig wissen soll und muß. Ein jeder aber wird ohne Mühe begreifen können, daß zu einem vollständigen System der Musik weit mehr gehöret, und daß alles, was dieses Buch enthalten soll, nur dasjenige erläutert und abhandelt, was zu einem, in ein solches System gehörigen, wichtigen und vorzüglichen Theile nothwendig ist, und was die Anfänger der musikalischen Composition insonderheit studieren, und verstehen müssen. Daß ich die Zahlentheorie oder den mathematischen Theil der Musik davon ausschließe, dieses ist schon ein deutlicher Beweis, daß ich kein System der Musik schreibe, und es darf solches also einem Manne von Einsicht in die Musik gar nicht befremden. Ich will mich daher hier in keine weitläuftige Demonstration einlassen, um darzuthun, daß der mathematische Theil der Theorie ganz und gar nicht zur Composition gehöret. In diesem ersten Theile wird gelegentlich etwas davon beygebracht werden; überdieß weiß man bereits aus dem zwey und siebenzigsten Stücke des kritischen Musikus meine Gedanken darüber; wo ich deutlich genug bewiesen habe, daß die Mathematik oder die Zahlentheorie einem Componisten ganz und gar nichts helfen, und folglich auch nicht zur Composition gehören kann. Man überlasse diese Spekulationen, die, sie mögen noch so sehr und noch so genau untersuchet, und, wenn es möglich ist, bis zum höchsten Grade der Gewißheit gebracht werden, uns in Ewigkeit keine schöne Gedanken, keine ausdrucksvolle Melodie, keine sie erhebende nachdrückliche Harmonie lehren, oder einflößen können; Man überlasse diese Spekulationen solchen Musikern, die keine Erfindung, kein Genie haben, die nur steif mechanisch denken und schreiben. Diese, der Musik nicht weniger unentbehrliche, Männer mögen unsere Instrumente besorgen, ihren Bau ordnen, verbessern, sie ausmessen, stimmen und in gehöriger Ordnung er-

halten. Daraus mag ihr Amt, ihr nothwendiges und zur Execution einer wohlgesetzten Musik unentbehrliches Amt und ihre uns sehr nützliche Beschäftigung bestehen; denn ohne diese Art der mechanischen Musik würden wir nicht im Stande seyn, unsere schönsten Musikstücken den Zuhörern vorzutragen, ihre Herzen zu rühren, und sie zu ergötzen. Aber in die musikalische Setzkunst, ja nicht einmal in die Theorie der Melodie und Harmonie, darf diese Zahlentheorie sich nicht mischen. Daraus muß sie entfernt bleiben. Der Componist muß denken, nicht die Töne nach dem Monochord ausmessen, oder berechnen, und soll er sie ja abmessen, um sie auf deutliche und zugleich musikalische und also seiner Absicht gemäße Art deutlich kennen zu lernen: so wird man in diesem ersten Theile sehen, daß der Componist die zum Ausdrucke fähigen Töne, auch bis auf die kleinsten, die nur möglich sind, auf musikalische Art bestimmen, vortragen, abmessen und berechnen kann, ohne mathematische, logarithmische oder algebraische Regeln und folglich ohne die Zahlentheorie dazu nöthig zu haben. Der Geist der Musik, die Seele der Erfindung läßt sich nicht ausmessen, oder berechnen; dieser Bearbeitung sind nur die musikalischen Körper unterworfen. Diese werden durch die Mathematik und Geometrie bestimmet und abgemessen. Und will man dieses auf die praktische Musik, insonderheit auf die Composition, anwenden: so führe man erst ein Gesetz ein, daß alle Musiker auch Mathematiker und Geometer seyn, oder doch bey diesen Gelehrten in die Schule gehen sollen, damit sie geschickt sind, alle ihre Aufgaben aufzulösen, und folglich auch in der musikalischen Zahlentheorie gegründet, und durch sie erleuchtet sind. — Aber würde man wohl dadurch die Musik, die musikalische Setzkunst und alle übrige Theile der Ausübung verbessern? Würden wir dadurch bessere Componisten, bessere Sänger, Sängerinnen und Instrumentenspieler, und also bessere Anführer und Ausführer in

jeder Art der Ausführungskunst erhalten? — Ich glaube, das Genie würde sich verlieren; die Gabe, musikalisch zu denken, die aus dem Genie entspringet, würde in ein steifes, mattes, kümmerliches, mechanisches Wesen ohne Leben und Geist ausarten. Kurz, der Ausdruck, das Feuer und alle Empfindung würden verschwinden. Die Musiker würden in musikalische, doch nein! in mechanische Rechenmeister zusammen schrumpeln. Und was würde alsdann die Musik selbst seyn? Gewiß, nichts als ein mattes, steifes, unbelebtes und folglich mechanisches Getön. Wir würden keine Melodie behalten. Die Harmonie würde über alles herrschen wollen; doch auch diese würde nichts als ein steifes, wiedersinniges, verdrießliches, kriechendes und folglich uns ermüdendes Gesumme werden. Sie würde wohl gar den Accorden eines großen Eulers in seinem Tentamen novae theoriae Musicae ähnlich seyn, womit man die Wilden im äußersten Nordpol verscheuchen, niemals aber die Herzen der Zuhörer rühren und entzücken könnte. Wir würden keine Händel, keine Telemanne, keine Hassen, keine Graune, keine Bache mehr haben. — Weg alsdann mit der Musik! Todte, unbelebte Kunst! was bist du nunmehr dem Menschen? — Doch nein! Die Natur, oder vielmehr der Schöpfer der Natur, der dich ehmals dem Menschen zur Ermunterung, zum Vergnügen, zur Erholung und endlich insonderheit auch zu seinem Preise gegeben hat, hat ihm kein todtes, kein unnützes Geschenk ohne Geist und Leben gegeben, das seines Endzweckes nothwendig verfehlen müßte, wenn — Doch Himmel! so lange der menschliche Geist, den du vom Anfang an mit so vielen großen Eigenschaften geschmücket und beseelet hast, in diesem seinem Körper wohnet, wirst du ihn nicht so sehr herab sinken lassen, wirst ihm nicht diese süße, diese edle, diese rührende und dich selbst preisende Eigenschaft entziehen, und sie nicht wieder in die von allem Geschmack entblößte Barbarey der dunklen Zeiten ver-

fallen lassen. — Freunde der Musik! wahre Musiker! edle mit Genie, mit Feuer begabte Componisten! erkennet diese Wahrheit! haltet euch an die Natur, an den Ausdruck derselben. Denket selbst; suchet und erkennet in eurer Kunst, in eurer Wissenschaft, in euren Tönen, in eurem Genie, alles, was euch und sie erheben, verschönern, und zu dem Endzwecke, warum sie euch der Schöpfer gegeben hat, leiten kann. Studieret die Töne, die Melodie, die Harmonie, den Menschen, seine Leidenschaften. Bereichert damit euer Genie. Ihr werdet keine Zahlen, keine algebraische oder geometrische Berechnungen eurer Töne, keine Mathematik und keine Zahlentheorie zum Ausdrucke eurer Gedanken nöthig haben. Es sind andere, nähere, richtigere und bestimmtere, keine abstrakte und den Geist niederschlagende und ermüdende, sondern lebendige, den Geist selbst aufheiternde, Mittel, euch zu unterrichten, vorhanden. Die wahre Theorie der musikalischen Setzkunst und Ausführungskunst wird sie euch lehren. Darinn müsset ihr, alle mögliche Stärke zu erreichen, euch bestreben; und dadurch werdet ihr des wahren Ausdruckes mächtig, und das Vergnügen eurer Zuhörer werden. Welcher Componist, wenn er denkend und ausdrückend componiren, und dadurch rühren und entzücken will, denket an das Verhältniß oder an die Rationen seiner Töne? Es sind gelehrte Träume der wieder herannahenden finstern Zeiten, wenn man die Zahlentheorie in den ersten Regeln der Setzkunst oben an setzen will, und nichts weiter. Es ist zwar nothwendig, daß ein bloßer theoretischer Musiker diese Rechnungsarten verstehen, und also die Töne ausmessen, berechnen und folglich demonstriren muß; will er aber ein Componist werden; so helfen ihm alle diese tiefsinnigen Untersuchungen, diese ihm alsdann überflüßigen Spekulationen, die sein Genie wo nicht unterdrücken, doch einschränken, ganz und gar nichts; zumal da niemand sagen kann, er habe es darinn zur höchsten Vollkommen-

heit gebracht. Was ist die so lange gesuchte, gedachte, berechnete und auf vielerley Art demonstrirte und auf eben so vielerley Art wieder bestrittene gleichschwebende Temperatur? Sie ist nicht einmal vollkommen zur Würklichkeit oder zur Ausübung zu bringen. Und wenn dieses auch wäre: würde sie auch der Würkung der Musik nützlich oder vortheilhaft seyn? Ich glaube, diese Frage ließe sich vielmehr mit Nein, als mit Ja beantworten; insonderheit wenn wir bedenken, daß die Veränderung und die Verschiedenheit der Töne, wenn man die Stufen einer Tonleiter gegen die andere betrachtet, der Ausübung der Musik und selbst der Composition und dadurch dem wahren Ausdrucke große Schönheit und Stärke geben. Diese und dergleichen Spekulationen würden also den Geist des Componisten einschränken, ihn in Schwierigkeiten verwickeln, die sein Genie ermüden, seine Compositionen in Sätze ohne Kraft, ohne Nachdruck, ohne Geist und Leben verwandeln. — Doch ich halte mich bey dieser Materie zu lange auf; es ist Zeit, wieder auf mein Buch zu kommen, von dem ich noch etwas im Voraus anzumerken habe.

Es ist also kein vollständiges System der Musik, was ich itzt, durch den Druck bekannt zu machen, anfange. Ich gebe es keinesweges dafür aus, und kann es auch nicht thun; denn es soll nichts anders, als eine vollständige Anweisung zur musikalischen Composition seyn. Ich habe es daher auch, und um keinen Vorwürfen ausgesetzt zu seyn, lieber unter dem simplen Titel: **Ueber die musikalische Composition** herausgeben wollen. Ich habe dazu auch noch diese gegründete Ursache gehabt, weil das ganze Werk, wie man schon einigermaßen aus dem Titel urtheilen kann, noch mehr aber aus der Einleitung wird schließen können, größtentheils kritisch ausgeführt werden soll; ob ich schon nur den vierten Theil unter der Aufschrift: **der kritische Theil** ankündige.

Man wird schon aus der Ausführung der in diesem ersten Theile enthaltenen Materieen sehen, daß ich nicht nur alles kritisch untersuche und abhandele, sondern daß ich auch zuweilen in den historischen Theil der Musik übergehe. Dieses war gewissermaßen nothwendig. Manche Materieen lassen sich nicht durchaus deutlich oder umfänglich abhandeln, ohne zugleich anzumerken, wie sie entstanden sind, oder wie man sie vorzeiten betrachtet hat, oder auch in welchen Umständen die Musik ehmals gewesen ist, und wie sie auf uns gekommen sind. Ich habe etwas dergleichen in der Betrachtung der alten Moden oder Kirchentöne und in der kurzen Abhandlung über die Solmisation, welche der vorigen beygefüget ist, thun müssen. Beyde Materieen haben viele Verbindung mit den dunklern Zeiten, worinn sie zuerst zum Vorschein kamen, und als man die Musik zur Nachahmung der alten griechischen Musik verbessern wollte. Es war also, der gegenwärtigen oder neuern Umstände der Musik wegen um so viel mehr nöthig, sie dadurch deutlicher aufzuklären, und in ein helleres Licht zu setzen, je mehr es in der That wahr ist, daß man sie noch itzt zu kennen und zu verstehen nöthig hat. Erfahrne Componisten wissen gar wohl, daß ihr Gebrauch noch nicht so veraltert ist, als einige wohl denken, die aber mit dem ganzen Umfange der Kirchenmusik nicht gehörig bekannt zu seyn scheinen. Weiß man denn nicht, daß die Melodieen unserer alten Kirchengesänge, so wie auch die Psalmen der reformirten Gemeine, ursprünglich in diesen alten Moden oder Tönen gesetzt sind, und folglich auch darinn gesungen und gespielet werden sollten? Da nun schon aus dieser Ursache die Kenntniß derselben nothwendig wird, sie auch wegen der Missen, des Choralgesanges und der damit verbundenen Responsorien u. d. gl. und dann in Ansehung ihres eigenen inneren Werthes eine Untersuchung verdienen; zumal da ich aus der Erfahrung weiß, wie nur wenige Musiker, so gar nicht gemeine

Componisten und Organisten, mit ihnen bekannt sind: so habe ich es für eine Nothwendigkeit gehalten, in dem theoretischen Theile dieses Buches und zwar in einer besondern Betrachtung die Charaktere dieser alten Kirchentöne historisch und kritisch zu beschreiben, und folglich alle ihre Eigenschaften bestens zu entwickeln; zugleich aber alles, was zu ihrer Aufklärung, um insonderheit angehende Organisten und Componisten und Sänger darinn zu unterweisen, dienlich seyn kann, aus den Schriften und Compositionen der vorigen Jahrhunderte zusammen zu tragen. Es haben nicht alle und jede Musikverständige, wenn sie es auch wünschen, Gelegenheit, die Schriften der alten Tonlehrer und noch weniger ihre Musikstücke durchzusehen, und sich nützlich zu machen. Sie sind oft selten und schwer zu erhalten. Man darf sich daher die Weitläuftigkeit dieser Betrachtung nicht abschrecken lassen; denn wenn sie sie mit Aufmerksamkeit durchstudieren werden: so werden sie den Nutzen derselben merklich spüren. — Doch ich habe in der Betrachtung dieser Moden die Nothwendigkeit der Kenntniß derselben zur Genüge dargethan. —

Hier muß ich noch von denen in der Anmerkung bey §. 202. angeführten beyden alten Gesangbüchern etwas umständlicher reden, weil sie in der That sehr alt sind, und überdieß zur Kenntniß der ursprünglichen Choralmelodieen sehr viel beytragen, ja viele derselben sehr genau und deutlich bestimmen können. Das älteste ist, wie ich im angeführten §. bereis angemerket habe, in Strasburg im Jahre 1578. und zwar durch Theodosius Richel gedruckt. Der Druck ist durchaus sehr sauber; alle Seiten sind ringsrum mit sehr wohl gemachten Einfassungen in Holzschnitten gezieret. Die Buchstaben bestehen insgesamt aus so genannter schwabacher Schrift. Der Herausgeber hat sich nicht genannt. Die Melodieen sind nach damaliger Zeit gut und reinlich gedruckt, aber fast alle oder doch die meisten stehen in versetzten Moden; doch geben sie die

Originalmoden sehr richtig zu erkennen. Sie zeigen alle Merkmale des Alterthums an, und können gar wohl zur Regel dienen, wornach man diejenigen, welche noch itzt gebräuchlich sind, verbessern könnte. Diese Melodieen sind zwar insgesamt ohne Baßbegleitung, da sie aber für original anzusehen sind, so hat dieser Mangel wenig zu bedeuten. Es finden sich auch hin und wieder die im alten Choralgesange sonst gewöhnlichen Syllbendehnungen, sie sind aber sparsam und eingeschränkt. Es sind in diesem Buche überhaupt hundert und einige funfzig Melodieen zu mehr als zwey hundert Liedern befindlich. Den Beschluß macht die Litaney mit ihrer noch gewöhnlichen Melodiee in zweenen Chören.

Das andere Buch ist eilf Jahre neuer als das vorige, gleichwohl aber merkwürdiger und richtiger. Der vollständige Titel ist dieser: Cantica sacra, partim ex sacris literis desumta, partim ab orthodoxis patribus, et piis ecclesiae Doctoribus composita, et in usum ecclesiae et juventutis scholasticae Hamburgensis collecta, atque ad duodecim Modos ex doctrina Glareani accommodata et edita ab Francisco Elero Ulysseo. Accesserunt in fine Psalmi Lutheri, et aliorum eius seculi Doctorum, itidem Modis applicati. Hamburgi excudebat Iacobus Wolff. Anno MDXIIC. Nach dem Titelblatte folget eine in lateinischer Sprache geschriebene epistolarische Präfation des David Chyträus an den Verfasser oder Herausgeber, woraus eine sehr gute historische Kenntniß der Musik seiner Zeiten hervorleuchtet. Es erhellet zugleich daraus, daß alle darinn befindliche Cantica sacra, wie solches auch der Augenschein beweiset, nach dem alten gregorianischen Choralgesange, und also im Originalstyl, beybehalten, erscheinen und darinn unverändert vorkommen. Wie er denn auch die alten zwölf Kirchentöne, oder Modos musicos, die unverändert und unversetzt überall erscheinen, mit großen Lobeserhebungen anpreiset. Nach dieser Präfation stehet des Verfas-

sers Zuschrift, auch in lateinischer Sprache, an die Kirchenvorsteher und Juraten der Hamburgischen Kirchen. Worauf nach einigen Lobgedichten auf den Herausgeber, deßen Anmerkungen über den Gebrauch dieses Buches bey dem Gottesdienste nach den verschiedenen Zeiten, Festtagen und Sonntagen folgen. Diese Anmerkungen beschließen einige gute Erinnerungen, den Vorsänger, den Organisten und die Chorschüler betreffend. Er spricht *): „Es ist Fleiß anzu„wenden, damit im Singen einerley Mensur oder Takt ge„halten, und der Gesang gegen das Ende nicht geschwinder, „als im Anfange, gesungen werde. Ingleichen damit in sol„chen Stellen, wo es entweder der Ausdruck der Worte, oder „die Melodie, oder auch die Verzierung des Gesanges erfo„dert, mäßige Pausen eingerücket werden; wie auch damit im „Chore nichts gesungen werde, als was die Chorschüler zuvor „gelernet haben und singen können. Es ist auch darauf Ach„tung zu geben, damit die Schüler die Vokalen richtig aus„sprechen, und kein a für ein o, kein e für ein i, kein es für „ein is, kein os für ein us hören lassen, wie viele derselben sonst „zu thun gewohnt sind. Der Organist soll den Vorsänger „fragen, was für ein Introitus, was für Responsorien und „und aus welchem Tone sie gesungen werden sollen? Denn die „Verschiedenheit unter den Singenden und Spielenden erwe„cket bey den Zuhörern Eckel und Aergerniß.„ Wer muß

*) Adhibenda quoque diligentia, ut inter canendum una et eadem mensura servetur, ne in fine cantus magis praecipitetur, quam in principio. Item, ut in debitis locis, ubi, aut sententia, aut cantus Melodia, sive ornatus, id postulat, pausae mediocres interponantur. Item, nihil cantetur in Choro, nisi prius didicerint aut sciant pueri. Observetur etiam, ut pueri Vocales recte pronuncient, ne a pro o, e pro i, es pro is, os pro us legant, ut bona pars facere solet. Organista quaerat a Succentore, quid Introitus aut Responsorii vel Toni canturus sit; Diversitas enim canentium nauseam et scandalum generat auditoribus.

nicht gestehen, daß diese kurzen Erinnerungen insgesamt so wohl gewählt und so treffend sind, daß sie nicht besser seyn können? Insonderheit ist das, was er zuletzt von der Verschiedenheit der Singenden und Spielenden saget, noch itzt so wahr und wichtig, daß man es den Geistlichen, die nach dem Ritual vor dem Altare die Responsorien, Intonationen u. d. g. nach dem alten Choralgesange absingen, mit allem Rechte im Chore auf eine Tafel schreiben sollte, damit sie wüßten, wie anstößig es ist, wenn sie den Ton nicht treffen, worinn sie anfangen, und endigen sollen. Wem ist es unbekannt, wie sehr oft diese ehrwürdigen Männer gegen den Ton verstossen? und wie sehr beleidiget es nicht das Gehör, wenn sie in einem, dem Tone, in welchem der Organist ausgehalten, oder den er ihnen wohl gar angegeben hat, ganz entgegen gesetzten, Tone anfangen? Man fühlet dieses insonderheit mit dem größten Eckel, wenn in den Responsorien der Priester und der Singechor mit der Orgel im Tone uneinig sind, und wenn jener auf keine Weise den rechten Ton finden kann. Der Organist und der Chor werden, den Zuhörern zum größten Aergerniß, oft in solche Verwirrung gesetzt, daß sie zuweilen kaum oder gar nicht errathen können, in welchem Tone sie antworten sollen. Wenn doch alle junge Leute in ihrer Jugend oder auf Schulen die ersten Anfangsgründe der Musik, insonderheit der Singekunst, lernen mögten, weil doch endlich eine Zeit kommen kann, da die gänzliche Unwissenheit darinn nicht allein ihnen schädlich, sondern wohl gar ihrem Amte schimpflich seyn kann. —

Das Buch selbst hat zwo Abtheilungen, wie schon aus dem Titel zu erkennen ist. In der ersten Abtheilung stehen anfangs alle Lobgesänge, meistens in lateinischer Sprache, unter andern auch der Ambrosianische Lobgesang nach Luthers Uebersetzung, aber in plattdeutscher Sprache, doch in eben der Melodie, die fast überall noch itzt gebräuchlich ist, zu-

gleich aber auch in zweene Chöre abgetheilet. Hiernächst stehet das Credo erst lateinisch, alsdann plattdeutsch, wie es vor dem Altare nach dem alten Choralgesange vorzeiten gesungen worden, und dann auch in der gewöhnlichen Melodie, wie es noch hin und wieder von der Gemeine gesungen wird. Hierauf folgen verschiedene Kyrie und Sanctus nebst dem Gloria, insgesamt lateinisch und nach dem alten Choralgesange. Zuletzt stehet das Sanctus plattdeutsch, oder Jesaia dem Propheten u. s. w. wie es von der Gemeine und abwechselnd mit den Chorschülern ehmals mag gesungen seyn worden. Die Worte: Heilig ist Gott der Herr! oder wie es im alten Plattdeutschen heisset: Hillig ys Godt der Here! sind am Ende mit vier Tenorstimmen besonders ausgesetzt. Das ist auch der einzige vierstimmige Satz im ganzen Buche, oder vielmehr in diesen Canticis sacris. Die vierte Stimme führet die Melodie des Gesanges, und fängt sechs Takte später an, als die erste Stimme. Der ganze Satz ist eine contrapunktische Nachahmung auf die vier ersten Töne der Melodie: C, H, A, G. Der erste Tenor fänget an, ihm folget im dritten Takte der zweete Tenor, diesem im vierten Takte der dritte Tenor, und endlich, wie ich schon gesaget habe, nach sechs Takten der vierte Tenor, als die Hauptstimme. Die Ursache, warum ich diesen vierstimmigen Satz besonders anführe, ist diese, weil ich daraus gänzlich überzeuget werde, daß die Alten viele Jahre nach einander, ob sie schon den unterliegenden halben Ton oder das Semitonium Modi in der diskantisirenden Clausul jedesmal gesungen, ihn dennoch niemals oder doch nur selten angezeiget, sondern insgemein dafür nur den, der diatonischen Leiter gemäßen, ganzen Ton hingeschrieben haben. Dieser kleine vierstimmige Satz beweiset dieses überzeugend; denn die Modulation in den drey Oberstimmen würde unregelmäßig und so gar einmal in zwo Stimmen gegen einander mit unrichtigen Qvintenprogreßionen ausgeschmückt

seyn, wenn sie nicht den unterliegenden großen halben Ton für den ganzen Ton gesungen hätten. Wir haben nicht Ursache, den Componisten selbiger Zeiten unregelmäßige Gänge oder verbotene Qvintenprogreßionen beyzumessen. Sie wußten sie wohl so gut, wie wir, zu vermeiden, und beßer, als die meisten italienischen Componisten unserer Zeiten in ihren Compositionen beweisen. Man kann auch so gleich aus der Harmonie und dem übrigen Zusammenhange gar bald urtheilen, ob der Componist seine Kunst verstanden hat. Von dem Verfasser dieses Satzes so wohl, als auch von andern Sätzen, die ich in andern alten Compositionen bey dieser Gelegenheit nachgeschlagen habe, bestätiget es sich vollkommen, daß man vorzeiten die Regeln des reinen Satzes ganz gut verstanden und auszuüben gewußt hat. Man darf ihnen folglich nicht solche häßliche Fehler Schuld geben; sondern vielmehr daraus schließen, daß in allen alten Choralmelodieen von dem ächten alten Originalgepräge, worinn in den diskantisirenden Clausuln aus dem ganzen Tone aufwärts in den Schlußton gegangen wird, jederzeit der große halbe Ton als das Semitonium Modi verstanden werden muß. Daraus lassen sich nun viele Gänge, die uns in den alten Choralmelodieen wiedersinnig vorkommen, aufklären und berichtigen. In der That, wenn wir den eigentlichen Choralgesang der Alten, und alles was in diesem Style gesetzet ist, genau betrachten: so werden wir finden, daß sie das ♯ oder das Erhöhungszeichen bey vorfallenden Umständen, und wenn es nothwendig war, zwar gedacht, und folglich auch gesungen haben, ob sie es schon niemals, wie viele Beyspiele zeigen, vor den Noten ausgedrücket haben. Hingegen im Figuralgesange findet man in den alten Missen das Gegentheil. In dem großen Missalbuche, das de la Hele herausgegeben hat, und ich gelegentlich angeführet habe, finde ich in allen Missen des Orlando Laß, des Josqvin des Prez und Thomas Creqvillon, daß sie dieses Er-

höhungszeichen da, wo es nöthig war, niemals weggelassen haben. Warum sie diesen Unterschied gemacht haben, davon kann ich keine Ursache angeben. Hingegen zeiget es sich, daß sie im Choralgesange so wohl, als im Figuralgesange das runde ♭ oder das Erniedrigungszeichen niemals weggelassen haben, wenn es die Modulation erfodert hat. Man kann dieses auch aus der alten vierstimmigen Composition des Liedes: Allein Gott in der Höh sey Ehr, die ich dem Schluße der Betrachtung der Kirchentöne beygefüget habe, deutlich sehen. Obschon dieses Lied in einem versetzten Tone stehet: so wußten sie doch eben so wohl wie wir, was in einem versetzten Tone für Töne vorkommen konnten. —

Doch wieder auf die Cantica sacra Eleri zu kommen. Nach dem angeführten Sanctus folgen die Präfationen auf alle Sonn- und Festtage durch das ganze Jahr, so wie sie der Priester vor dem Altare und zwar nach dem alten gregorianischen Choralgesange abzusingen pflegte; alle lateinisch und hin und wieder mit beygefügten Antiphonien und Responsorien. Ueberall ist die Zahl des Kirchentones und meistentheils auch der glareanische Name deßelben angezeigt. Nach diesen Präfationen folgen so genannte Cantiones, quae in Exeqviis defunctorum cantari solent, oder Begräbnißgesänge, insgesamt nach diesem alten Choralgesange. Darinn findet man auch die alte Hymne des Prudentius: Iam moesta qviesce qverela, und zwar in ihrer gewöhnlichen noch itzt bekannten Melodie, die, wie ich nicht anders weiß, noch zuweilen gesungen wird. — Den Schluß machen endlich noch einige so genannte Tropi Versuum in Responsoriis singulorum Modorum, oder Intonationen nach allen zwölf Tönen.

Man siehet aus dieser Anzeige des Inhalts dieses anitzt selten gewordenen Buches, daß darinn alles enthalten ist, was vorzeiten in den Hamburgischen Kirchen durchs ganze Jahr, vom Priester im Chore, von dem Chorsänger und von den

Chorschülern durch alle Sonn- und Festtage dem Ritual gemäß, zu singen, eingeführet gewesen, und zwar alles mit der größten Richtigkeit und mit dem größten Fleiße gesammlet. Auch sind Druck, Noten, Text, Papier, alles überaus sauber und schön, und dem Kupferstiche sehr ähnlich. Das äußerliche Ansehen könnte auch itzt unsern besten Buchdruckereyen Ehre machen, so schön ist alles. Ueber die Sauberkeit der altmodischen Noten des Choralgesanges muß man sich sehr wundern; denn es scheinet, daß sie der Erfindung unseres itzigen Notendrucks gleichsam den Weg gebahnet haben. Und so viel von der ersten Abtheilung dieses schönen Buches.

Die zwote Abtheilung dieses Buches, welche nur allein unsere Kirchengesänge betrifft, führet diesen Titel: Psalmi D. Martini Lutheri et aliorum ejus seculi Psalmistarum, itidem Modis applicati.

Ut, quos Lutherus Psalmos Germanicus Orpheus,
Qvosqve patres alii concinuere, canas,
Hos qvoqve Francisci solertia reddit Elerj
Ordine digestos, applicitosqve Modis.

C. S. H.

Hamburgi per Iacobum Vuolfium. MDLXXXVIII. Nach diesem Titel, der, wie man siehet, sich auf den ersten schon angeführten Haupttitel beziehet, folgen etwan 103 Lieder, alle in plattdeutscher Sprache mit ihren Originalmelodieen in unversetzten Tönen. Am Ende einer jeden Melodie findet sich die Zahl des Tones und insgemein auch der Name deßelben ausdrücklich beygesetzt. Druck und Papier stimmen mit dem Ganzen überein. Die Noten sind deutlich, und so, wie sie damals in der Figuralmusik gebräuchlich waren. Manche Melodieen unterscheiden sich von denen in den schon beschriebenen zu Strasburg gedruckten Psalmen und geistlichen Liedern; in welchen aber, wie ich schon gemeldet habe, die meisten in versetzten Moden stehen. Das Vorzüglichste im Ham-

burgischen Buche ist wohl dieses, daß alle Melodieen in unversetzten und ausdrücklich benannten Tönen stehen, woraus man nicht nur die Wahrheit und Richtigkeit einer jeden Melodie, sondern auch die Natur und Eigenschaften der Töne selbst am richtigsten bestimmen kann, und folglich besserer und sicherer, als nach dem Strasburgischen Buche, in welchem die Melodieen insgemein in versetzten Tönen stehen. Es wäre einem Componisten keine unanständige, sondern vielmehr eine löbliche, Bemühung, die Melodieen, welche in diesen beyden seltenen Büchern von einander abweichen, gegen einander zu halten; zumal da sie beyde übrigens alle Merkmale der vollkommensten Richtigkeit, was die alten Moden, woraus sie gesetzt sind, betrifft, besitzen. Nur Schade, daß in beyden Büchern alle Melodieen insgesamt keine Baßbegleitung haben. Ob nun schon in dem Strasburgischen Buche die Modulation mit der itzt gewöhnlichen fast mehr überein zu kommen scheinet: so scheinen doch die im Hamburgischen, weil sie die unversetzten Tonarten behalten haben, auch überdieß von einem Componisten gesammlet und herausgegeben sind, zuverläßiger oder originäler zu seyn. Denn Franciscus Elerus oder Franz Ehlers war, wie aus der Präfation des Chyträus, aus seiner eigenen Zuschrift an seine Obern, und dann aus deßen darauf folgenden Vorerinnerungen zu erhellen scheinet, unfehlbar Cantor und Musikdirector in Hamburg, und also ein Vorweser eines Telemanns und Bachs, dieser der Musik und ihren Zeiten ruhmwürdigen Männer. Ehlers war also vermuthlich selbst ein guter Componist seiner Zeiten. Ich muß mich daher um so vielmehr wundern, daß er dem fleißigen Walther unbekannt seyn können; denn man wird ihn in seinem Wörterbuche vergebens suchen.

Es ist noch zu merken, daß die neunte Melodie vor dem Ende dieses Gesangbüchleins zu einer uralten Hymne, die sich

im Lateinischen anfängt: Spiritus sancti gratia &c. gehöret. Sie ist vierstimmig ausgesetzt. Ihr Ton ist der achte, nämlich der äolische. Sie hat keine Merkmale eines halben Tones, und ist im übrigen von einer besondern Modulation. Es finden sich darinn auch besondere Syllbendehnungen, die sich von andern dieser Art sehr unterscheiden. Am Ende hält der Tenor so gar in der kleinen Terz aus. Eine Freyheit, die man vielleicht in keiner alten Composition antreffen wird. Es kommt mir gleichwohl sehr wahrscheinlich vor, daß die vierstimmige Composition dieser Hymne, so wie sie hier stehet, noch ein Ueberbleibsel wenigstens aus dem funfzehnten Jahrhunderte ist. — Diese Hymne ist sonst im Deutschen unter dem Gesange: des heilgen Geistes Gnade groß, bekannt, und wird noch hin und wieder fast in derselben Melodie gesungen.

Ich zweifle nicht daran, daß diese Anzeige oder Beschreibung dieser beyden mit den Originalmelodieen unserer alten Kirchenlieder versehenen Bücher den Kennern des alten Choralgesanges und insonderheit den Liebhabern unserer alten Choralmelodieen angenehm seyn muß; zumal da sie zur Verbesserung und Herstellung unserer zum Theil verdorbenen Choralmelodieen sehr vieles beytragen können; ja, in der That zur Aufklärung derselben fast unentbehrlich sind. Dieses muß ich noch bemerken, daß im ersten Theile des Hamburgischen Buches die Noten die uralten Noten des gregorianischen Choralgesanges sind, aber viel schöner deutlicher und zierlicher, als man sie zuweilen auf alten Pergamenten antrifft; die aber zu den Hymnen und Liedern gehören, sind die Noten des alten Figuralgesanges, so wie man sie noch in den Missalbüchern findet, welche, wie bekannt, insgemein keine Taktstriche haben.

Man kann übrigens die Psalmodie des Lucas Loßius die in Lüneburg 1569 gedruckt, und, wie ich glaube, bekann-

ter ist, mit diesem Hamburgischen Buche vergleichen. Beyde Bücher sind fast von gleichem Inhalte; nur ist die Psalmodie nicht völlig so ordentlich eingerichtet. Die Noten sind zwar dieselbe Art von Noten, aber viel älter und undeutlicher, und den Noten, die man dann und wann auf alten Pergamenten antrifft, sehr ähnlich, und fast noch schlechter; ungeachtet es noch nicht zwanzig Jahre älter als das Hamburgische Buch ist. Einige Hymnen kommen zwar in der Psalmodie vor, die in jenem mangeln; hingegen hat das Hamburgische Buch einen großen Reichthum an Kirchenliedern; denn in der Psalmodie finden sich deren nur sehr wenige. Ueberdieß fehlet in dieser überall die Anzeige der alten Moden, ob sie schon, wenn man sie untersuchet, ebenfalls richtig und originäl sind. Einem jeden wird vielleicht nicht unbekannt seyn, daß die Psalmodie ebenfalls eine Art eines Rituals in Ansehung des Absingens, der Intonationen, Präfationen, Responsorien u. d. g. war, das ehmals in ganz Niedersachsen in allen Kirchen, auch in den Herzogthümern Schleßwig und Hollstein, eingeführet war. Es ist also ebenfalls von Wichtigkeit und zur Kenntniß des alten Choralgesanges und der alten Moden sehr nützlich.

Ich bin überzeugt, daß angehende Componisten, welche die wahren Charaktere des alten Choralgesanges, den alten Canto fermo, die alte Figuralmusik, nebst der wahren Beschaffenheit unserer fast ausgearteten Kirchenmelodieen, die von allen etwas an sich haben, gründlich studieren wollen, sich nothwendig um dergleichen alte Denkmäler oder Originale, wie die itzt beschriebenen sind, bekümmern müssen. Sie können daraus durch die Erfahrung eine gründliche und in die Augen fallende Kenntniß der alten Kirchentöne und dieses alten Styls, der beynahe für verloren geachtet werden kann, am besten erlernen. Doch man muß nicht allein bey solchen Büchern stehen bleiben; denn die dadurch zu erlangende

Kenntniß würde zu eingeschränkt seyn. Man muß größere und umfänglichere Originalexempel vor sich haben, um zu einer sichern und Wurzel schlagenden Gründlichkeit zu gelangen. Man muß sich nach den alten Missalbüchern, insonderheit nach solchen umsehen, welche bloß für die Singestimmen ohne einige Baßbegleitung gesetzt sind. Diese nebst den alten ehmals gebräuchlichen Sammlungen von Motetten, auch selbst eines Hammerschmidts nicht auszuschließen, sind in der That vortreffliche und gewisse Hülfsmittel, sich Regel und Erfahrung zugleich zu erwerben. Herr Doktor Burney hat im vorigen Jahre in London eine kleine aber seltene Sammlung hieher gehöriger Singestücke unter dem Titel: La Musica, che si canta la settimana santa herausgegeben. Es finden sich darinn diejenigen fast unbekannten Singestücke, welche in der stillen Woche in der päbstlichen Kapelle zu St. Peter in Rom abgesungen werden. Sie sind beydes wegen ihrer Seltenheit und Güte überaus schätzbar, und insgesamt von großen Meistern, deren Name bereits ihr Lobspruch ist, gesetzet worden. Wem wird wohl der Ruhm eines Allegri, Pränestini, und Thomas Bay unbekannt seyn?

Man wird in diesem Theile sehen, daß ich darinn noch ein paar male in den historischen Theil der Musik einen Uebergang gewaget habe. Daran war alsdann die Materie, von der ich handeln sollte, Schuld. Dergleichen ist geschehen, theils in der Betrachtung der Hypothese eines Rameau, theils auch in den Zusätzen. In beyden erfoderte der Zusammenhang eine solche Erklärung oder Ausschweifung. In den Zusätzen fand ich es wenigstens nicht für überflüßig, die Vorstellung der Klanggeschlechte der alten Griechen nicht zu übergehen, und durch eine, unserer heutigen Musik gemäße, Vorstellung einigermaßen zu erläutern Noch weniger wird man mir es verdenken, daß ich in diesen Zusätzen von einigen Versuchen, das Intervallensystem und die Klanggeschlechte betref-

fend, geredet habe; denn es wird wohl niemand läugnen können, daß diese Materien in unserer heutigen Musik von nicht geringer Wichtigkeit sind, und daher kaum umständlich genug beschrieben und erkläret werden können. Ohne diese Mühe werden den Anfängern die Materie der Musik, nämlich die Töne, womit sie arbeiten sollen, keinesweges umfänglich und mit Nutzen verständlich werden. — Doch ich will nichts weiter davon sagen, als daß ich mir Leser und Beurtheiler unter den Kennern wünsche, die, wenn sie darüber urtheilen wollen, nicht obenhin, sondern mit wohlgeprüften und geläuterten Begriffen ihre Urtheile abfassen, und mir so begegnen, wie vernünftige Gelehrte und Kunstverständige einander billig begegnen sollen, wenn Anfänger, die sich ihrer Unterweisung bedienen wollen, es sey nun mündlich oder schriftlich, Nutzen, sie selbst aber Ehre davon haben sollen.

Noch Eins. Ich habe bey den Zusätzen noch anzumerken, daß ich, nachdem sie bereits ins reine geschrieben waren, im Durchsehen gefunden, daß ich würde besser gethan haben, wenn der Inhalt der 245-249. §.§. nach dem 250sten §. wäre eingerückt gewesen. Doch dieses ist von keiner besondern Erheblichkeit, und wird dem Zusammenhange wenig oder nicht nachtheilig seyn. Es sind Zusätze, worinn es nicht nöthig war, eine chronologische Ordnung zu halten. Wenn diese so nothwendig wäre, so hätte auch der Auszug und die Beurtheilung des Tartinischen Traktats so gleich nach der ersten Betrachtung, die das Rameauische System betrifft, stehen sollen. Doch warum sollte nicht ein Tartini diesen ersten Theil eben so gut beschließen als ein Rameau, oder ein anderer Tonlehrer.

Aber da ich über die musikalische Setzkunst schreibe, hätte man nicht in dieser Vorrede eine Ausschweifung in die Literatur, insonderheit in diejenige, welche die Schriften, die man vor Alters und auch in den neuern Zeiten über die Composition geschrieben hat, erwarten sollen? Ich war auch willens,

in diesen Theil der musikalischen Literatur mich einzulassen; allein eines theils hat mich der Umfang dieser Materie abgeschreckt; anderntheils finde ich auch solches für den eingeschränkten Raum einer Vorrede allzu weitläuftig, so nützlich es auch gewesen seyn mögte, zumal da ich in dieser Vorrede von einigen andern Sachen nothwendig zu reden hatte. Dem Mangel, der sich in der musikalischen Literatur überhaupt äußert, ist durch einen Walther in dem bekannten musikalischen Wörterbuche und hiernächst durch einen Adlung in der Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit nicht sehr abgeholfen worden; wiewohl durch den ersten wenigstens besser, als durch den letztern, der doch insonderheit, dem Titel seines Buches gemäß, davon handeln wollte. Es sind darinn größtentheils nur Namen und sonst sehr wenig dahin gehöriges; denn das meiste und vorzüglichste, was darinn vorkommt, betrifft, in Betrachtung der Hauptmaterie, die der Inhalt seyn sollte, nur Nebendinge, so gut und gründlich sie ausgeführt seyn mögen; z. B. Alles, was darinn von den Orgeln und ihrer Beschaffenheit u. d. g. gesaget wird. Walther hat uns doch noch mit dem Inhalte der Schriften der Autoren, die in seinem Buche vorkommen, bekannt gemacht; Adlung hätte weit mehr Ursache gehabt, eben dieses zu thun; insonderheit aber hätte er mehrere solcher Werke, Schriften und Schriftsteller auszeichnen sollen, die man im Walther nicht findet, oder nicht finden konnte, als er gethan hat. Doch er ist einigermaßen zu entschuldigen, daß er seinem Titel nicht Genüge geleistet hat. Ein solches Fach gehörig auszufüllen, dazu gehöret bey einer vieljährigen Erfahrung und Kenntniß der Literatur überhaupt, eine gewisse Stärke in der Kritik, eine ansehnliche Büchersammlung, ein weitläuftiger Briefwechsel, und folglich auch ein solches Einkommen, welches die Unkosten dazu, die nicht geringe seyn können, zu bestreiten hinreichend ist. Aber welcher gründlicher Musikverständiger

befindet sich in diesen glücklichen Umständen? — Doch wir haben itzt eine neue und fast untrügliche Hoffnung, mit der Zeit diese Lücken in der musikalischen Gelahrtheit ausgefüllet zu sehen. Mit Verlangen sieht man den Früchten der Bemühungen eines Burney entgegen; nämlich, wenn dieser gelehrte Musikverständige, der, um Materialien zu einer vollständigen Historie der Musik zu sammlen, mühsame und kostbare Reisen unternimmt, der Welt seine gesamleten Schätze mittheilen wird. Denn wie man aus seinem erst neulich herausgegebenen Tagebuche seiner durch Frankreich und Italien vollführten musikalischen Reise siehet, ist er selbst ein Gelehrter und Componist zugleich, und also ein würdiger Doktor der Musik. Er sammlet also mit hinlänglicher Einsicht; und es scheinet, er werde alles bemerken, was zur vollkommenen Kenntniß der Schriften oder Werke, die zur musikalischen Setzkunst alter und neuer Zeiten gehören, und sie umfänglich aufklären können, nothwendig erfordert wird. Sein schon angeführtes Tagebuch beweiset dieses. Und da er auch, wie ich erfahren habe, im vorigen Jahre 1772. seine Reise durch Deutschland vollführet hat: so darf man nicht daran zweifeln, er werde seine Einsicht und Erfahrung in der Musik und folglich auch seine, zur musikalischen Literatur und Geschichte gesammleten, Schätze nicht wenig vermehret haben. Mit Verlangen siehet man also dem Nutzen, der für das Beste der musikalischen Republik ungemein wichtig und lehrreich seyn muß, entgegen.

Als einen Beytrag zur musikalischen Literatur, die Composition betreffend, kann man, wenn man will, folgenden Auszug aus einem, mir von einem Freunde mitgetheilten Manuskripte in italienischer Sprache, das von der Theorie der Composition, oder eigentlicher von der Tonbetrachtung, handeln soll, ansehen. Es ist ein kleiner Traktat nur von vier Bogen in Medianqvart, aber sehr enge geschrieben. Der

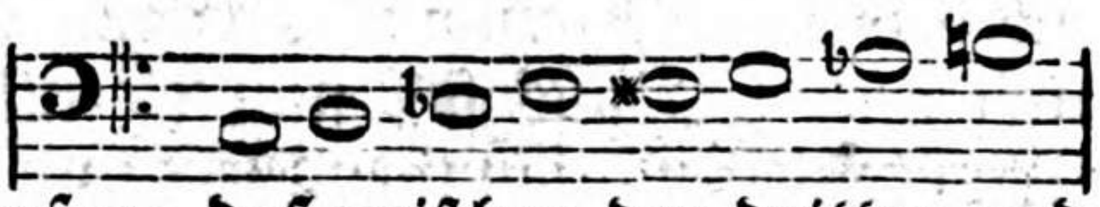
Titel ist dieser: Saggio sopra la Melopea prattica, dedotta dal suo vero fondamento Fisico-Matematico. Der Traktat gehöret unter die neuesten theoretischen Geburthen Welschlands, aber der Verfasser ist mir ganz unbekannt geblieben, wenigstens habe ich ihn nicht erfahren können. Ich will mich in diesem Auszuge der Kürze befleißigen, und daher größtentheils nur die Ueberschriften der Abschnitte, in welche er abgetheilet ist, hersetzen, und nur dann und wann etwas daraus anführen, und mit einigen Anmerkungen begleiten.

Der erste Abschnitt handelt della Melopea. — Der folgende delle Consonanze; von denen es heisset: Le ragioni consonanti possibili (secondo la Teoria speculativa e fisica) di prima semplicità, sono le seqventi, espresse col numero, che indica la lunghezza delle corde rispettivi ai suoni: $\overset{\frown}{1-\frac{1}{3}}$, $\overset{\frown}{1-\frac{1}{5}}$, $\overset{\frown}{1-\frac{1}{7}}$, e le derivate $\overset{\frown}{\frac{1}{5}-\frac{1}{6}}$, $\overset{\frown}{\frac{1}{5}-\frac{1}{7}}$, $\overset{\frown}{\frac{1}{6}-\frac{1}{7}}$. Man mag diesen Satz beurtheilen, ich will ihn den Lesern überlassen. Vollkommene Consonanzen sollen diese seyn: $\overset{\frown}{1-\frac{1}{3}}$, $\overset{\frown}{1-\frac{1}{5}}$ und $\overset{\frown}{\frac{1}{5}-\frac{1}{6}}$, unvollkommene aber diese: $\overset{\frown}{1-\frac{1}{7}}$, $\overset{\frown}{\frac{1}{3}-\frac{1}{7}}$ und $\overset{\frown}{\frac{1}{6}-\frac{1}{7}}$. Dieses dünkt mich, siehet noch sehr lustig aus. Der dritte Abschnitt handelt degli accordi; der vierte degli accordi perfetti; der fünfte degli accordi perfetti secondo la Prattica; der sechste degli accordi imperfetti; der siebente degli accordi imperfetti secondo la Prattica. Es ist zu merken, daß die kleine Septime unter die Consonanzen gesetzet wird; der Vierklang der kleinen Septime, oder der kleine Septimenaccord wird aber besonders unter die unvollkommenen Consonanzen gesetzet, und Sisigia composta oder eine zusammengesetzte Harmonie genennet: Diese Sisigia composta ist zweyerley, nämlich 1) Sisigia composta armonica, weil sie in der harmonischen Proportion, wie es heißet, stehet; 2) Sisigia composta arithmetica, weil sie in der arithmetischen Proportion stehet. Die erste ist ein consonirender Accord,

und bestehet aus der Corda generatrice (dem Grund- oder Stammtone) der Terz, Qvinte und kleinen Septime. Es wird also dieser Accord nach dem Verfasser aus dem großen vollkommenen Dreyklange und aus dem anomalischen nämlich dem uneigentlichen verminderten Dreyklange der Terz des Grundtones zusammengesetzt. Die andere bestehet aus dem Grund- oder Stammtone, der kleinen Terz, kleinen Qvinte und kleinen Septime; sie wird also aus dem anomalischen Dreyklange des Grundtones und aus dem kleinen vollkommenen Dreyklange der kleinen Terz des Grundtones zusammengesetzt. Die erste Art dieser Accorde ist, wie es heisset, die harmonische und die andere die arithmetische Syzygia; denn in jener stehet die reine Qvinte des Grundtones in der Mitten, in dieser aber die reine Qvinte der Terz des Grundtones oben. Diese Eintheilung nebst beyden neufränkischen consonirenden Accorden wollen wir dem Verfasser lassen; wir haben damit nichts zu bestellen. Der folgende achte Abschnitt handelt de' Rivolti. Hier wird von der Umkehrung der Töne des Dreyklanges und der itzt beschriebenen Septimenaccorde gehandelt. Nun kommt der neunte Abschnitt del Modo überhaupt, und dann der zehnte Abschnitt del Modo maggiore. Die drey Töne oder Klänge, woraus Herr D'Alembert seine Durtonleiter erzeuget, kommen hier, aber unter einem andern Namen, doch in eben der Würkung, vor. Der erste Ton oder die erste Unität ist der Hauptton Corda principale oder der Stammton. Der andere Ton, die Dominante des Herrn D'Alemberts, heisset hier Corda corrispondente, und der dritte Ton, oder die Unterdominante, erhält hier den Namen Corda laterale. Hier kommt ein langes und weitschweifiges Geschwätz von den oben beschriebenen Syzygien und ihrer Umkehrung vor, das wir aber übergehen wollen. Im eilften Abschnitte de Modo minore wird von der kleinen Tonleiter auf ähnliche Art gehandelt; denn diese, wie man leicht

denken kann, kommt in ihrer Erzeugung mit der vorigen überein. — Nun ist im zwölften Abschnitte die Rede del genere Diatonosesqvitonico, communemente prattico nel modo minore. Daraus soll nun eigentlich die itzt gebräuchliche Molltonleiter zusammengesetzt und erkläret werden. Dieses diatonisch-sesqvitonische Geschlecht bestehet aus zwey Tetrachorden. Das erste c, d, es, f ist das diatonische Tetrachord, das andere g, as, h, c das Sesqvitonische. Das ist nun des Verfassers diatonisch-sesqvitonisches Klanggeschlecht, und folglich die zur Ausübung geschickte Molltonleiter; denn vermuthlich soll die zuvor beschriebene, aus der Corda principale, corrispondente und laterale entstandene, nur die spekulativische seyn. Durch die Combination einiger Töne der diatonisch-sesqvitonischen Molltonleiter unter oder über einander entstehet nun eine neue zusammengesetzte Syzygia, die aber weder harmonisch noch arithmetisch ist, nämlich h, d, f, as oder $\begin{matrix} as & \flat 7 \\ f & 5\flat \\ d & \flat 3 \\ h & 1 \end{matrix}$, und also der so genannte Accord der verminderten Septime; den er aber, weil das Kind doch einen besondern Namen haben muß, eine geometrische Syzygia nennet, weil er aus einer unbestimmten Folge oder Fortsetzung von lauter kleinen Terzen erwächst, perche secondo il senso è una continuazione indefinita di terza minori egvali. — Und dieser Accord wird weiter zergliedert, und endlich gezeiget, wie hernach daraus durch Unterschiebung des Grundtones der Qvinte des Haupttones der Nonenaccord entstehet. — Der folgende dreyzehnte Abschnitt handelt de Diatonocromatico, pratticato nel Modo minore. Hier hat man nicht, wie in dem vorigen, mit Tetrachorden zu thun. Warum? Das muß der Verfasser wissen. Er spricht La scala del Modo minore è suscettibile di Diatono-cromatica, cioè d' un alterazione accidentale nel qvarto termine, come

 senza che l' ordine del Modo rimanga offeso,

ed eccome l'intera scala 

Es kommt hier also darauf an, daß zwischen der dritten und vierten Stufe noch ein halber Ton nämlich Fis, eingeschoben wird. Da haben wir also eine neue Molltonleiter, die der Verfasser dazu nöthig hatte, um durch die Combination gewisser Töne dieser Leiter den größten Sextenaccord entstehen zu lassen; denn wenn zum Accord die kleine Sexte dieser Leiter dieses Fis gesetzet wird, so findet man diesen Accord

fis 6♯
es 5
c 3
as 1

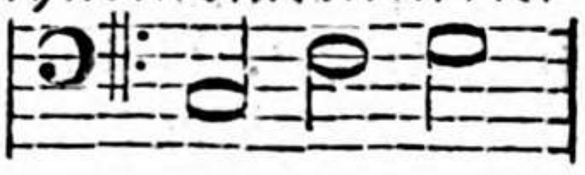
, der, wie es heisset, von den Praktikern der Accord der übermäßigen Sexte genennet wird, weil die äußersten Klänge deßelben in der Proportion der übermäßigen Sexte stehen. Wird dieser Accord genau untersuchet, so findet es sich, daß, nach dem Gehöre, derselbe nichts anders ist, als die zusammengesetzte harmonische Syzygia (nämlich der kleine Septimenaccord); denn der Unterschied bestehet nur in den Noten. (Wohl und gelehrt! Was muß der Mann nicht für gründliche Einsichten in die Harmonie besitzen?) Es wird zugleich denen wiedersprochen, welche vorgeben, dieser übermäßige Sextenaccord wäre aus diesem kleinsten Septimenaccorde

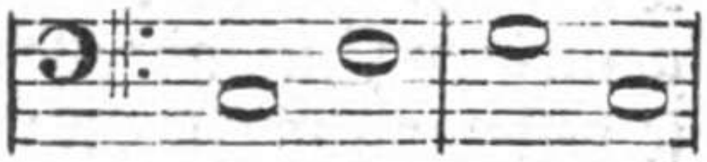
es ♭7
c 5♭
as ♭3
fis 1

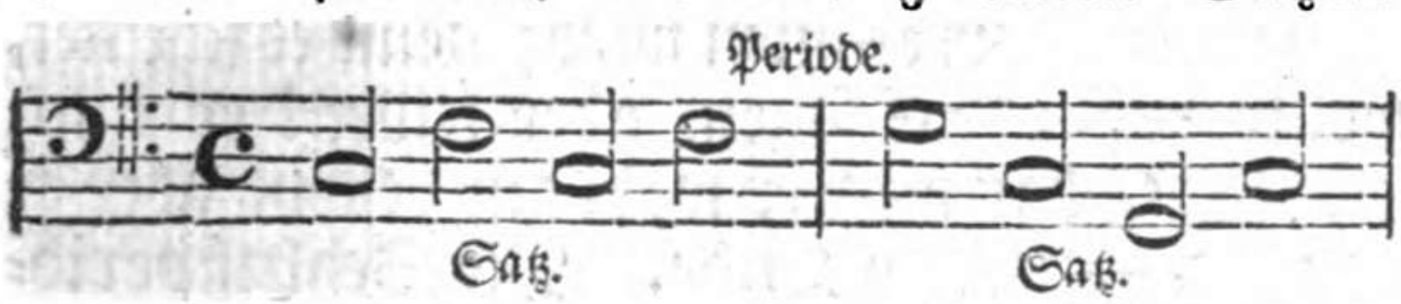
entstanden, und also aus dem Grundtone, der kleinsten Terz, kleinen Qvinte und kleinsten Septime. Wir wollen das Uebrige, was hier noch weiter vorkommt, und was er wieder von der Corda corrispondente und ihren Accorden und Umkehrungen und von dem consonirenden harmonischen Septimenaccorde saget, übergehen. — Der vierzehnte Ab-

schnitt hat die Ueberschrift della Modulazione. Durch die Modulation wird die Folge verschiedener Positionen der Syzygien in der Tonart verstanden, oder die Folge der Unität. — Sie ist zweyerley; Modulazione naturale und accidentale; und der funfzehnte Abschnitt handelt also della Modulazione naturale; der sechzehnte aber della Modulazione accidentale. Man darf nicht denken, daß hier von der Melodie oder ihren Eigenschaften geredet wird. Daran wird gar nicht gedacht; es wird hier vielmehr ein langes und breites von der unharmonischen Relation geredet und ob la laterale auf corrispondente oder diese auf jene folgen könne oder nicht. —

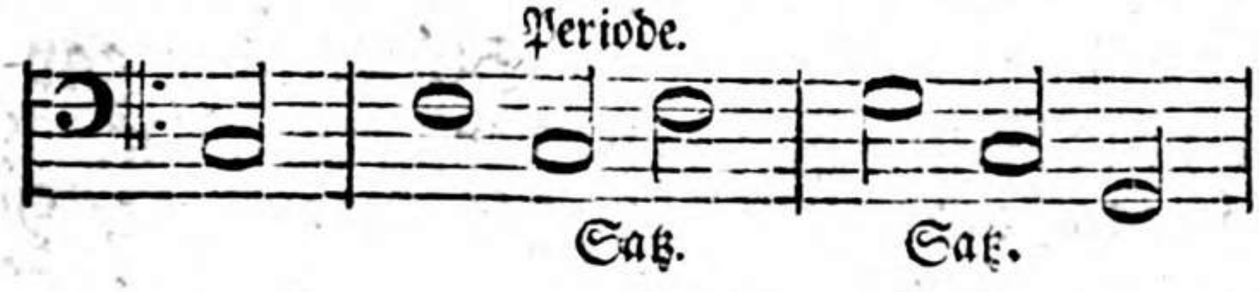
Endlich kommt der Verfasser auf die Dissonanzen; denn der 17te Abschnitt hat die Ueberschrift delle Dissonanze. Due suoni simultanei, che fra di loro non sieno in ragione consonante sono dissonanti. — Wie er ferner saget, so giebt es viererley Dissonanzen. Die erste ist die None, weil sie die Ration eines Tones über die Unität der Octave ist; die zwote Dissonanz ist die Undecime, die man die Qvarte nennet, weil sie die Ration eines Tones oder eines halben Tones über der Octave der Terz der Unität ist, nachdem nämlich die Terz groß oder klein ist; die dritte Dissonanz ist die Terzdecime (genannt die Sexte), weil sie die Ration eines Tones oder halben Tones über der Octave der Qvinte der Unität ist; die vierte endlich ist die Qvartdecime (große Septime), weil sie die Ration eines halben Tones unter der Octave der Unität ist. Es sind also nur vier Dissonanzen möglich in Ansehung der Unität der Syzygie der diatonischen Skala, und solche Dissonanzen also, in Absicht der Unität betrachtet, nennet man würkliche Dissonanzen, Dissonanze reali. Mehrerer Beqvemlichkeit und der Deutlichkeit wegen aber nennet man die Undecime die Qvarte, weil sie der vierte Klang von der Octave der Unität ist; die Terzdecime die Sexte, weil sie der sechste Klang von der Octa-

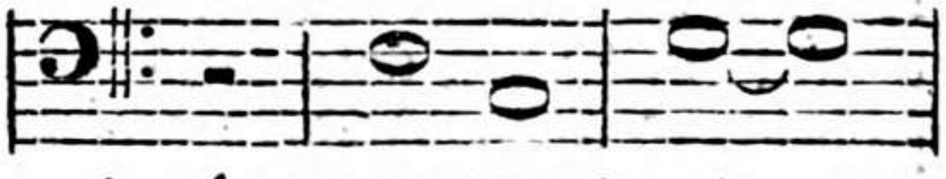
ve der Unität ist; die Qvartdecime die Septime, weil sie der siebente Klang der Octave der Unität ist. Der Tritonus ist kein brauchbares Intervall, weil er sich schwer begreifen lässet; aber als die übermäßige Qvarte kommt er den unvollkommenen Consonanzen sehr nahe; doch mit Erlaubniß der Theoretiker und Praktiker. Hieraus lernen wir also, daß die Sexte eine Dissonanz ist, die kleine Septime und der Tritonus aber Consonanzen sind; und doch ist die reine Qvarte, weil sie die Undecime heißet, eine Dissonanz. Man lernet alle Tage etwas Neues, aber nicht immer etwas Gutes. — Die Dissonanzen sind nur zufällige Dinge und nichts substanziälles, wie einige vorgeben wollen. Sie sind nur Vorhaltungen des Tones, in welchen sie bey der Auflösung treten. Sie entstehen also aus den Consonanzen. — Dieses wird weitläuftig angeführet, und auch auf, aus zwo bis drey Dissonanzen bestehende, Accorde ausgedehnet. — Nun ist im 18ten Abschnitte die Rede del senso musicale. Ein musikalisches Stück ist eine Verknüpfung von Sätzen und Perioden, wie eine zusammenhängende Rede. Eine jede Fortbewegung von einem Takte zum andern oder von einer Hauptnote zu einer andern hat einen Sinn, oder ist ein Satz; und wie nicht zweene Klänge auf einander folgen können, ohne einen gewissen Zeitraum einzunehmen, so muß auch diese Fortbewegung mit der Mensur des Taktes combiniret werden. — Doch hier folgt eine weitläuftige Demonstration, daß zwo Hauptnoten oder Baßnoten, die der Grund der Harmonie sind, einen Satz ausmachen; wie die letzte abgekürzt werden kann u. s. w. wie vor einem solchem Satze eine Note vorher gehen kann, wie endlich auch die eine oder die andere dieser Hauptharmonieen in kleinere Töne zertheilet werden. Z. B. der Satz  ist eigentlich dieser:  und diese sind die

Grundtöne oder Noten; sie sind das Gerippe, das Skeleton. Von den Sätzen  sind diese Noten  das Gerippe, das Skeleton. So ist es auch nach veränderten Umständen, wenn die Hauptnoten in kleinere Noten zergliedert werden. Das Gerippe bleibet immer dasselbe. — Nun folget im neunzehnten Abschnitte de Periodo Musicale eine Erläuterung deßen, was in der Musik eine Periode ist. Aber diese Erläuterung ist fast nichts anders, als eine Wiederholung der Erläuterung des Satzes; denn wenn zwo Sätze neben einander stehen, so haben wir die Periode. Eine gute Folge von zweenen Sätzen macht also eine Periode aus. Z. B.  ist eine Periode, die aus zweenen Sätzen bestehet, als:



davon sind das Skeleton diese Hauptnoten:  oder auch diese zusammengesetzte Periode mit einer Note vorher:



wovon das Skeleton diese Noten sind: 

Ist dieses alles nicht sehr schön und nützlich? Was gehen uns die Einschnitte u. d. g. an? Der Verfasser würde sonst auch

wohl daran gedacht haben. Der zwanzigste Abschnitt hat die Ueberschrift: delle Cadenze. Hier sagt uns der Verfasser nichts anders, als lauter bekannte und den Cadenzen gewöhnliche Dinge. — Der ein und zwanzigste Abschnitt handelt endlich delle Composizione. Die Composition heißet es, ist eine musikalische Rede, wobey man betrachtet den Anfang, die Mitten und das Ende. La Composizione è un discorso musicale, di cui si considera Principio, Mezzo e Fine. Eine trefliche Beschreibung! Mögte man den Verfasser nicht in die Schule schicken? Der Anfang. Die erste Periode muß mit dem Haupttone (Principale) anfangen und endigen, oder auch mit der Dominante (la corrispondente). Sie kann mit einer vorhergehenden Note anfangen, welche der Hauptton oder die Qvinte seyn kann u. s. w. — Doch diese gemeinen Dinge wollen wir übergehen. Die Mitten. Diese bestehet aus einer Folge mehrerer Perioden nach der Willkühr des Componisten. — Man kann leicht denken, daß auch hier nichts besonders vorkommen wird; denn es scheinet, der Verfasser wollte wohl etwas sagen, aber leider! er kann nicht. Woran es liegt, das weiß er wohl am besten, aber er hat schweigen gelernet. — Das Ende. Die Schlußperiode ist eine Periode, welche in ihrem letzten Satze die Hauptcadenz enthält; daher muß der vorhergehende Satz die Hauptcadenz vorbereiten. — Man siehet hieraus ganz deutlich, daß der Verfasser unter seinem Worte la Composizione nichts weiter als ein musikalisches Stück, aber gar nicht die Kunst, eine gute Musik zu setzen, verstanden hat. Der gute Mann hat seine Sache aber sehr schlecht gemacht. Wer wollte wohl daraus verstehen lernen, wie ein gutes musikalisches Stück beschaffen seyn soll? Doch wer kann etwas sagen, das man selbst nicht gelernet hat, oder selbst nicht weiß? Doch wir wollen weiter gehen. Der zwey und zwanzigste Abschnitt handelt del Sistema. Ein jeder Modus, heißt es, hat sein be-

sonderes System, nämlich seine unbestimmt fortgehende Leiter. La sua scala indefinitamente continuata. Hierauf wird etwas von dem Unterschiede der Dur- und Molltonleiter geredet. Alsdann kommt er auf die vermischte diatonisch chromatische Leiter in ganzen und halben Tönen; wobey etwas angemerket wird, wie man, vermöge der halben Töne durch verschiedene Töne gehen kann. Doch wir dörfen nicht vergessen, die zwiefache Vorstellung der diatonisch-chromatischen Leiter anzuführen. Die erste ist diese: c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h. Die andere diese: c, des, d, es, e, f, ges, g, as, b und h. — Der drey und zwanzigste Abschnitt hat die Ueberschrift: della Mutazione. — Keine Veränderung der Töne, die der Componist in seinem Stücke nöthig hat, soll das Gehör beleidigen. — Man hat zu merken Mutazione di Modo und Mutazione di Corda. Der vier und zwanzigste Abschnitt handelt von der ersten Art der Veränderung della Mutazione di Modo. Hier wird von der Veränderung der harten Tonart in die weiche Tonart oder von dieser in jene vieles geschwatzt, und doch nichts neues oder lehrreiches beygebracht. — Im fünf und zwanzigsten Abschnitte della Mutazione di Corda kommt endlich die Materie von den Ausweichungen, die den harten und weichen Tonarten gewöhnlich sind, ziemlich umständlich vor. Hin und wieder kommen die Sätze, die Perioden u. d. g. aufs neue aufs Tapet. Da man nichts neues oder besonders darinn antrifft: so ist es besser diesen Auszug hier zu schließen; zumal da der Verfasser mit diesem Abschnitte seinen Traktat ebenfalls beschließet. Doch zuvor müssen wir des Verfassers Hauptplan der Dissonanzen mit seinen eigenen Worten, so wie er ihn seinem Traktate beygefüget hat, hersetzen:

Pianta generale de Numero Musicale.

Eqvisono dell' Ottava. cc, Decima - Qvinta (Doppeloctave.)

Dissonanza.	h,	Decima - qvarta maggiore, detta settima. (Qvartdecime, sonst die große Septime.)
Eqvisono della settima armonica.	o,	Decima - qvarta armonica. (Die durch die Octave erhöhte kleine consonirende Septime.)
Dissonanza.	a,	Decima-terza, detta sesta (Die Terzdecime, sonst die Sexte.).
Eqvisono della Qvinta.	g,	Duodecima. (Oberduodecime, oder die durch die Octave erhöhte Qvinte).
Dissonanza.	f,	Undecima, detta qvarta. (Die Undecime, sonst die Qvarte).
Eqvisono della Terza.	e,	Decima. (Die Decime, die durch die Octav erhöhte Terz).
Dissonanza.	d,	Nona. (Die None).
Eqvisono dell unità.	c,	Ottava. (Die Octave).
Sisigia. Consonanza perfetta.	B,	Settima armonica. (Die consonirende kleine Septime).
Sisigia. Consonanza perfetta.	G,	Qvinta. (Die Qvinte).
Sisigia. Consonanza perfetta.	E,	Terza. (Die Terz).
Sisigia. Eqvisono della corda generatrice.	C,	Unità della Sisigia. (Die Unität der Grundharmonie oder vielmehr die Prime).
Fondamento	CC,	o corda Generatrice. (Der Grundton oder der Stamm-ton).

Aus diesem Auszuge siehet man deutlich, daß dieser Traktat keinesweges eine Anweisung zur Composition heissen kann, sondern eigentlich eine Art einer Tonbetrachtung, die die Composition selbst vorbereiten soll, vorstellet. Der Verfasser nennet ihn Saggio sopra la Melopea Prattica dal suo vero fondamento Fisico - Matematico. Versuch über die praktische Melopöie aus ihrem wahren physisch-mathematischen Fundamente hergeleitet. Dieser ganze Titel ist aber übel ausgedacht. Die praktische Melopöie ist eine Tavtologie. Denn die Melopöie ist schon an sich selbst eine praktische Wissenschaft, und es wird dadurch heute zu Tage die musikalische Setzkunst verstanden, oder nach dem Aristides Qvintilian war Melopoeia facultas, vel habitus effectivus conficiendi cantum, und also auch vorzeiten eine praktische Wissenschaft; denn sie war ein Vermögen, oder eine Fertigkeit, einen Gesang zu verfertigen. Dieser Titel ist also sehr unrecht gewählet; denn im Traktate findet sich kein Wort davon, wie man einen Gesang, oder, nach itziger Beschaffenheit der Musik, ein musikalisches Stück erfinden und verfertigen soll. Und alles, was er etwan von der fortgehenden Harmonie, oder vom Gebrauche der Con- und Dissonanzen saget, ist so wenig hinlänglich, daß ein Anfänger daraus nimmer klug werden kann. Die wahren Grundsätze fehlen überall. Von dem wahren physisch-mathematischen Grunde findet man wenig oder nichts; die wenigen Zahlen, die in den ersten Abschnitten das mathematische vorstellen sollen, beziehen sich auf nichts weiter als auf die bekannte Progreßion 1, 2, 3, 4, 5, 6, (7), 8, u. s. w. wie wir sie etwan im Sprengel der Trompette antreffen. Vom physikalischen Fundamente ist alles stille; denn daß er sich hin und wieder auf unsere Empfindung und auf unser Gehör beruft, das macht die Sache nicht aus. Es scheint fast, als wenn der Verfasser nicht einmal gewußt hätte, was er mit seiner Redensart dedotta dal suo vero fonda-

mento fisico-matematico sagen wollen; welches um so vielmehr glaublich ist, weil er nicht einmal das Wort Melopöie verstanden hat. Doch ich will ihm zurechte helfen. Durch seine praktische Melopöie hat er unfehlbar die Theorie der musikalischen Setzkunst anzeigen wollen. Er hat sich also nur im Ausdrucke geirret. Indeßen muß man ihm doch auch zugestehen, daß noch hin und wieder etwas gutes vorkommt, z. B. was er von der Umkehrung oder Verwechslung der Töne und der Accorde, vom Gebrauche der kleinen Septime und größten Sexte und von ihrer Harmonie saget, nur ist es auch mit vielerley Irrthümern vermischet. Er bekräftiget auch meine Meynung, daß die Terz eine vollkommene Consonanz, die Qvarte aber eine Dissonanz ist; denn er verstehet unter der Undecime nichts anders als die gewöhnliche dissonirende Qvarte. — Daß er würklich einige, obschon nur sehr geringe und eingeschränkte, Einsichten in die Harmonie besitzet, das ist auch hin und wieder gar sehr merklich; zugleich aber auch dieses, daß er nur in einigen Sätzen mit Rameau und seinen Freunden übereinkommt, in vielen Dingen, als wegen der Septime und wegen der Grundaccorde von ihnen abweichet. Die Septime ist bey ihm, fast wie bey Tartini, die letzte Dissonanz, ob er schon die kleine Septime bis zur Consonanz erhebet. Aber was ist das? Bald ist diese kleine Septime eine unvollkommene, bald eine vollkommene Consonanz. Die Sekunde hat er entweder gar nicht gekannt, oder doch ganz vergessen. In der That, der Mann hat etwas gewußt, auch etwas gehört und gelesen, er zeiget auch einige Einsicht und Erfahrung; aber er hat gar oft mit sich selbst nicht recht einig werden können. Was soll man also von ihm denken? Ueberdieß, wenn ich verschiedenes, was darinn vorkommt, genauer untersuche: so scheinet es mir, daß er seine Sätze aus verschiedenen meistentheils alten Tonlehrern aufgesammlet habe, wie auch daß ihm der berühmte Tartini und

vielleicht auch der Pater Martini in Bologna zuweilen aus der Noth geholfen haben. Die Terzdecime, als eine Dissonanz, hat er unfehlbar von den Rameauisten geborget; aber ihr Accord scheinet ihm unbekannt geblieben zu seyn. Es scheinet überhaupt, daß alles, was er mag gehöret, oder gelesen haben, bey ihm keine Wurzel geschlagen hat. Er hat es wenigstens nicht zu gebrauchen gewußt. — Da dieses eine neue Originalschrift, und vielleicht eine der neuesten seyn mag, auch wie ich gewiß weiß, niemals im Druck erschienen ist: so habe ich sie der Mühe werth gehalten, meinen Lesern hier einen Auszug daraus mitzutheilen, damit man daraus erkennen kann, wie seltsam die Theorie der musikalischen Setzkunst einiger italienischen Componisten und Tonlehrer anitzt beschaffen seyn mag. —

So wie der vorige Auszug aus einem zur musikalischen Setzkunst gehörigen Traktate ein Beytrag zur musikalischen Literatur, die Composition betreffend, war, so werden folgende Verbesserungen fehlerhafter oder unrichtiger Nachrichten, die in die neuere Geschichte der Musik gehören, nicht unwichtige Beyträge zur neuern Geschichte wohlverdienter Virtuosen seyn können, die sich theils schon am Ende des vorigen Jahrhunderts, theils aber in einem großen Theile des itztlaufenden, durch ihre vorzügliche Geschicklichkeit in der praktischen Musik berühmt gemacht haben. Die Fehler, die ich verbessern will, finden sich zwar in einer sonst sehr guten deutschen periodischen Schrift; sie sind aber aus andern Qvellen geflossen, wie wir so gleich sehen werden, und können daher dem Herausgeber nicht zur Last geleget werden.

Ein mir unbekannter französischer Schriftsteller hat sich in einem Schreiben über die nur in seiner Einbildung vorhanden gewesenen verschiedenen Schulen der Musik einfallen lassen, den sonst alles Ruhmes würdigen Pergolesi zum Stifter der itzigen italienischen Musik, welcher er ihre gegenwärtige

Vollkommenheit gegeben haben soll, zu machen. Welch übertriebnes Lob! oder vielmehr, welche Unwissenheit! denn der Mann muß nicht gewußt haben, daß Pergolesi bey noch nicht völlig reifen Jahren, da er kaum drey oder vier und zwanzig Jahre erreichet hatte, ohngefehr in den Jahren zwischen zwischen 1732 und 1736 aus der Welt gegangen ist, oder vielleicht daraus verjaget worden. Er muß nicht gewußt haben, daß, wenn ja einer für den Stifter einer vermeynten italienischen Schule auszurufen wäre, nicht Pergolesi, sondern Hasse, auf diese Ehre Anspruch zu machen, berechtiget seyn könnte; denn wer weiß nicht, daß schon in der Zeit, da Pergolesi erst zu blühen anfieng, Hasse durch ganz Italien berühmt war; denn als er im Jahre 1730 nach Dresden berufen ward, war er schon meistens zehn Jahre fast beständig in Italien gewesen, vom Pergolesi aber war damals noch alles stille. — Doch ich will dieses nicht weiter ausführen; Herr Hiller, der Herausgeber der wöchentlichen Nachrichten, die Musik betreffend, hat mich bereits dieser Mühe überhoben, wenn er im Anfange des achten Stückes des dritten Jahrganges S. 57. den wahren Charakter eines Pergolesi nach dem Leben schildert. Sein Urtheil über das so beliebte und bekannte Stabat mater, ist so wahr, daß es ein jeder mit Einsicht begabter Componist ohne Bedenken unterschreiben wird. Er hat vollkommen Recht, wenn er schreibet: „Siehet man nicht, daß diesem jungen Manne noch Ueberlegung, „Einsicht und Uebung fehlen? In der That, wenn man sein „Stabat mater, welches sein Meisterstück seyn soll, in Absicht „auf den Ausdruck und den harmonischen Satz beurtheilet: „so wird man in jenem viel falsches, und in diesem viel leeres „finden.„ Und so ist es, mit Herr Hillern zu reden, mit allen seinen Arbeiten. Freylich war es zu bedauren, daß dieses junge, dieses treffliche und wahre Genie nicht zur Reife kommen sollte, und daß — doch wir wollen einen Vorhang

darüber ziehen. Niemand wird ihm auch den Ruhm streitig zu machen suchen, daß er in der Melodie eine große Stärke und fast unnachahmliche Schönheit gezeiget hat, und daß ihm die mit ihm zugleich lebenden italienischen Componisten und noch weniger, die nach ihm bekannt gewordenen, gleich gekommen sind, oder erreichet haben. Aber konnte wohl seine Erfahrung schon bewährt genug seyn, seine Erfindungen mit dem ihnen gehörigen Nachdrucke vorzutragen? Er war noch nicht der Mann, der im Stande gewesen wäre, der Stifter einer Schule zu seyn. Man kann ihn für nichts weiter, als für einen Nachahmer eines Porpora oder vielmehr eines Hassen ansehen, wenigstens besaß er weder Alter noch Erfahrung genug, sich in ein solches Ansehen, insonderheit bey einer Nation zu setzen, die auf ihn eifersüchtig war, an statt daß sie auf ihn hätte stolz seyn sollen. Sie erkannte sein Originalgenie. Es war ihr bange, von ihm verdunkelt zu werden, wenn es völlig aufblühen sollte. Aber Pergolesi, der unglückliche Pergolesi war nicht mehr. —

Nach dieser, einen guten und wahren, doch noch nicht völlig zur Reife gekommenen italienischen Componisten betreffenden, Nachricht, wird man mir erlauben, zum Ruhme zweener Deutschen großen und wahren Virtuosen anzumerken, daß der Verfasser der Nachricht von der Musik in Rußland, wer er auch seyn mag, weder was das Leben des berühmten Erfinders des Pantalons, noch den Charakter des größten Operncomponisten seiner Zeiten eines Reinhard Kaisers, betrifft, wenig oder gar nicht unterrichtet gewesen, und also gar nicht im Stande war, so bestimmt und gewiß von ihnen zu urtheilen, wie er sich gleichwohl zu thun unterstanden hat. Es scheinet, er habe sich das Ansehen geben wollen, von diesen in der That großen Originalgenieen unter den Deutschen mehr zu wissen, als ihm würklich bekannt war, und als gleichwohl in öffentlichen und autorisirten Schriften der deut-

schen musikalischen Welt vorlängst bekannt gemacht worden ist. Ich will von Kaisern zuerst reden.

Es ist falsch, daß dieser berühmte Mann jemals in Petersburg gewesen ist. Derjenige, den der Verfasser der angeführten Nachricht dafür ausgiebt, oder vielleicht dafür mag angesehen haben, hieß Johann Kaiser, und war ehmals erster Rathsmusikant in Hamburg. Er war ein großer Avanturier, deßen Leben, wenn es beschrieben werden sollte, ein großes Buch ausmachen würde. In Ansehung der Musik war er ein ziemlicher Orchestergeiger, auch bließ er die Schnabelflöte und den Fagott ganz gut; ein Componist ist er aber niemals gewesen, und folglich am wenigsten ein großer Operncompositeur und Kapellmeister, wie ihn der Verfasser nennet. Johann Kaiser fand an keinem Orte, wohin ihn sein Schicksal oder seine Fantasie führte, einen langen Aufenthalt; er mußte sich fast jederzeit bey Nacht und Nebel wieder aus dem Staube machen. Man kann wohl denken, daß es nicht seiner Tugend wegen geschah, wenn er genöthiget war, oft mit Lebensgefahr zu entweichen. Und eben in einer solchen Situation befand er sich, als er aus Rußland entfliehen mußte. Er reisete nicht aus Rußland mit dem Auftrage, Virtuosen oder Professoren zu einem vollständigen Orchester aus Italien zu holen; überdieß verstand er nicht ein Wort italienisch, und es fehlte ihm auch an gehöriger Kenntniß, einen solchen Auftrag zu übernehmen und gehörig auszuführen. Die Sorge für seine Sicherheit trieb ihn fort. Die Frau Verocai war seine Tochter, nicht aber die Tochter des braven Kapellmeister Kaisers. Ich habe ihn nach der Zeit und nachdem er aus Danzig, als es belagert war, ebenfalls mit Lebensgefahr entflohen, hierauf weit und breit herum geschwärmet, und endlich aus St.., wie er vorgab, mit wichtigen Aufträgen zurück nach Hamburg gekommen war, in dieser letzten Stadt persönlich kennen lernen; da er mir denn

selbst erzählte, mit welcher Gefahr er aus Rußland und aus andern Orten hätte entwischen müssen; doch warum? das verschwieg er wohlbedächtlich. — Dieses war ungefehr im Jahre 1737 oder 1738. Er ward aber unvermuthet gar bald wieder unsichtbar, und — Doch wir wollen ihn seinem bösen Schicksale überlassen, und auf unsern rechtschaffenen Kapellmeister Kaiser zurückkommen. Dieser große Componist ist also niemals in Rußland gewesen; er war auch, als ich im Jahre 1736 nach Hamburg kam, schon weit über sechzig Jahr alt, und in verschiedenen Jahren nicht aus Hamburg verreiset gewesen. Ich kann mich rühmen, ihn persönlich gekannt zu haben. Er starb im Jahre 1739, und ich habe seiner im sechs und funfzigsten Stücke des kritischen Musikus mit Ruhm gedacht; wie ihn denn auch Mattheson und Telemann gemeinschaftlich besungen haben. — Er hinterließ eine einzige Tochter, die noch zu der Zeit, als ich nach Kopenhagen berufen ward, bey Hofe als Sängerinn in Diensten stand, bald darnach aber vom Hofe ihren Abschied nahm, und endlich vor einigen Jahren hier in Kopenhagen gestorben ist. — Unser Reinhard Kaiser war zu seiner Zeit ein vortrefflicher und an Erfindungen unerschöpflicher Componist. Händel und Hasse, diese berühmten Männer, die Deutschland in Italien und Engelland Ehre gemacht haben, haben sich, insonderheit der erste, gar oft seiner Erfindungen bedienet und sich dabey sehr wohl befunden. Sie verstunden aber die Kunst, sich diese Erfindungen so zuzueignen, daß sie unter ihren Händen in neue und Originalgedanken verwandelt wurden. Mattheson und Telemann haben mir dieses mehr als einmal bekräftiget, und ich kann auch nach andern zuverläßigen Nachrichten gar nicht daran zweifeln. — Kaiser war in der Musik vielleicht das größte Originalgenie, das Deutschland jemals hervorgebracht hat. Ich habe eine sehr große Anzahl seiner Opern mit Vergnügen durchgesehen, und bin

dadurch von der Wahrheit überzeuget worden, daß er sich niemals wiederholet habe. Daher pflegte ihn auch Mattheson insgemein den größten Operncomponisten von der Welt zu nennen. Ein Ruhm, deßen sich wohl nicht leicht ein Componist, er sey auch, von welcher Nation er wolle, wird anmaßen können. Wenn man bedenket, wie weitläuftig die ehmaligen deutschen Opern waren, aus welcher Menge von Arien und Chören sie bestunden; denn manche Opern hatten ehmals wohl einige vierzig Arien; und daß Kaiser, wie ich gewiß bezeugen kann, außer einer sehr großen Anzahl Oratorien und Serenaten, mehr als hundert Opern componiret hat: so wird man sein großes und reiches Genie aufs höchste bewundern müssen. Welcher Componist wird vermögend seyn, eine solche erstaunliche Menge von Erfindungen aufzuweisen, die insgesamt sein eigen, von niemand entlehnt, alle neu, alle treffend, alle Originale sind? — Wie war es also möglich, einen solchen großen Operncomponisten, den die größten Genies zu seiner und nach seiner Zeit nachgeahmt, in Ansehung des Reichthums der Erfindungen oder Gedanken aber niemals erreicht haben, mit einem elenden Johann Kaiser, der nicht einmal ein Gassenlied componiren konnte, zu verwechseln? Des schlechten Charakters des letztern nicht einmal zu gedenken. Der erste war ein ehrlicher ruhmbegieriger Mann; er war sich aber seiner Größe bewußt, und wer kann ihm dieses verdenken? Doch war er nicht besonders stolz darauf. Der andere hingegen war — er war Johann Kaiser. — Man mag diese Ehrenrettung des vortrefflichen Reinhard Kaisers aufnehmen wie man will; genug, ich war sie seinen Verdiensten, seinem Andenken und der Wahrheit schuldig.

Der andere deutsche Virtuose, von dem eine durchaus unrichtige und falsche Nachricht in eben derselben, aus Rußland erschienenen, Nachricht vorkommt, ist der berühmte Panta-

leon Hebenstreit. Es wird nach einer mündlichen Erzählung eines ehmaligen Professors in Leipzig vorgegeben: „Hebenstreit hätte sich in den Jahren 1713=1715. auf der Akademie in Leipzig unter den dasigen Studierenden befunden, „und er hätte damals die Violine, doch nur ein wenig, das „Klavier aber besser gespielet, dabey aber im Tanzen Lection „gegeben, das Pantalon aber wäre noch nicht erfunden gewesen. Weil er aber hernach Schulden wegen Leipzig in„geheim verlassen müssen: so habe er seine Zuflucht zu einem „Landprediger im Merseburgischen genommen, deßen Kinder „er dafür informiret hätte. Als er nun daselbst die Bauern „in der Schenke nach dem Hackebrete hätte tanzen sehen, so „wäre er auf den Einfall gerathen, sich in seiner Einsamkeit „auf diesem Instrumente zu üben. Dieses hätte ihm Gele„genheit gegeben, auf deßen Verbesserung zu denken. Er „habe also mit Hülfe des Predigers, der in der Tischlerpro„feßion sehr erfahren gewesen, und also geschickt war, mit „ihm daran zu arbeiten, es endlich in einen ganz neuen und „bessern Stand zu bringen, das Glück gehabt u. s. w. Das „Instrument war nun zur Vollkommenheit gebracht, und „Hebenstreit übte sich fleißig, und erlangte dadurch die er„staunliche Fertigkeit, die ihn und sein Instrument so be„rühmt gemacht hat. Dieses dauerte bis ins Jahr 1718. da „ein nicht unmusikalischer Hofkavalier aus Dresden bey ei„ner Reise durch Sachsen zufälliger Weise bey dem Prediger „übernachten mußte. Er hörte unsern Virtuosen auf seinem „neuen Instrumente spielen, erstaunte darüber, machte, nach„dem er unsers Hebenstreits kümmerliche Umstände erfah„ren, und ihn doch noch immer bewunderte, bald Anstalt, daß „der König Augustus ihn nach Dresden zu rufen Befehl „ergehen ließ. Hebenstreit bekam also durch einen Expreß„sen den Befehl, aufs schleunigste bey Hofe zu erscheinen. — „Und nun war er in Dresden und bey seinem großmüthigen

„Könige in Diensten, wo er hernach seinen beständigen Aufenthalt fand.—„ Das ist ungefehr die Fabel, wie sie uns, von Petersburg aus, aufgebunden wird. Ich sage eine Fabel; denn sie ist es gewiß, und es wird sich so gleich zeigen, daß in dieser ganzen Nachricht fast nicht ein wahres Wort ist.

Hebenstreit ist schon vor dem Jahre 1697. und vermuthlich lange vorher mit seinem seltenen Instrumente, das in der That nicht genug bewundert werden kann, fertig gewesen; und er spielte schon 1697. darauf so vortrefflich, daß er alle seine Zuhörer in Erstaunen setzte. In diesem Jahre und noch zuvor stellte er in Leipzig zwar nur einen Tanzmeister vor, allein er war bey seiner erlangten Fertigkeit auf seinem Instrumente zugleich ein starker Geiger und guter Klavierist. Eine wichtige und zuverläßige Nachricht, die beyden ersten Umstände betreffend, berichtet der ehmalige Cantor und Musikdirektor Johann Kuhnau in Leipzig (der, wie es bekannt genug ist, zu seiner Zeit ein großer und gründlicher Kirchencomponist und Organist war) dem seel. Mattheson in einem Briefe, den wir in Matthesons Critica musica S. 236-237. finden. Nachdem Kuhnau das Instrument, das den Nahmen Pantalon führte, beschrieben hat, so fähret er fort: „Der vornehme und excellente Lautenist, Graf Logi, stellte vor zwanzig Jahren ohngefehr„ (der Brief ist im Jahre 1717 geschrieben, das, was hier erzählet wird, war also im Jahre 1697. vorgefallen) „und zu der Zeit, als Monsr. Pantalon „noch bey uns (nämlich in Leipzig) einen Maitre de Danse „agirte, ein Concertgen zwischen ihm, diesem und mir, an. „Der Graf ließe sich auf seinem Instrumente, wie es ihr Or„chester von einem, der den Namen eines Virtuosen und Mei„sters behaupten will, erfodert, in sehr gelehrten präludiren, „und mit einer schönen und galanten Parthie, mit aller er„sinnlichen Delicatesse hören. Ich that auch, was ich auf mei-

„nem Klavichord vermogte, und war schon damals mit dem „Orchester in diesem Stücke einerley Meynung, daß ein sol„ches, obgleich stilles, Instrument zur Probe und guten Ex„preßion der Harmonie auf dem Klaviere am besten diene. „Endlich that Monsr. Pantalon seine Sprünge, und nachdem „er uns seinen Schatz von der Musik durch präludiren, fan„tasiren, fugiren und allerhand Caprices mit den bloßen „Schlägeln gewiesen hatte, verband er endlich die Tangenten „mit Baumwolle, und spielte eine Parthie. Da wurde der „Graf ganz außer sich gesetzt, er führte mich aus seinem Zim„mer über den Saal, hörte von weitem zu, und sagte: Ey „was ist das? Ich bin in Italia gewesen, habe alles, „was die Musica schönes hat, gehöret, aber dergle„chen ist mir nicht zu Ohren kommen. —„

Aus diesem Briefe erhellet aufs deutlichste, daß Hebenstreit schon im Jahre 1697. sein Instrument völlig in seiner Gewalt gehabt hat, und doch soll es nach der Petersburgischen Nachricht erst etwa zwanzig Jahre später erfunden geworden seyn. Man erfähret ferner aus einer andern Stelle dieses Briefes, daß Pantaleon Hebenstreit schon vor dem Jahre 1717. am Dresdner Hofe würklich in Diensten gestanden. Im Jahre 1717. ließ er sich auch zu Wien vor dem römischen Kaiser hören. Man kann auch überdieß aus dem Leben des seel. Telemanns, das sich in der musikalischen Ehrenpforte Matthesons S. 354. folgg. und zwar von ihm selbst beschrieben, befindet, erfahren, daß Hebenstreit schon im Jahre 1708. in Eisenach als Kapelldirektor in Diensten stand, in welchem Jahre auch Telemann als Concertmeister dahin gerufen ward. Telemann rühmt bey dieser Gelegenheit die Stärke Hebenstreits auf der Violine, die ihm, wie er von ihm spricht, des ersten Ranges unter allen andern Meistern würdig machte. Ich erinnere mich hierbey, daß mir Tele-

mann mehr als einmal erzählet hat, wie er sich mit ihm gar oft auf der Violine und auf dem Flügel geübt, und mehr als einmal mit ihm um den Preis, oder wer den andern am ersten ermüden könnte, gestritten hätte. — Wem ist es auch nicht bekannt, daß schon im Anfange dieses Jahrhunderts dieser Hebenstreit sich auf seinem Instrumente in Paris vor dem Könige Ludewig XIV. hat hören lassen, und was für besondere Gnade dieser Monarch ihm erzeiget, und daß er auch so gar dem Instrumente den Namen Pantalon, nach dem Namen seines Erfinders, ertheilet hat? Doch ich will mich nicht länger bey dem Mischmasche von Unrichtigkeiten, der sich in der Nachricht aus Petersburg in Ansehung dieses großen deutschen Virtuosen befindet, aufhalten. Ich habe aus dem angeführten Briefe eines gelehrten und erfahrnen Kuhnau, der ehmals seinem Vaterlande verschiedene brave Componisten aufgezogen hat, zwar nur das Jahr 1697. angeführet, allein, man wird gar leicht ermessen können, daß die Erfindung des Pantalons einige Jahre weiter hinaus muß gesetzet werden, weil es im angeführten Jahre schon im völligen Stande war, auch Hebenstreit schon damals die Bewunderung der größten Virtuosen ihrer Zeiten, nämlich des einen auf der Laute und des andern auf dem Klaviere, die zugleich damals die stärksten und gelehrtesten Componisten waren, verdiente und erlangte. Und dieses nebst der Telemannischen Nachricht wird hinreichend seyn, alle diese Unwahrheiten zu wiederlegen, und zugleich die Zeit richtiger oder wahrscheinlicher zu bestimmen, wenn unser Hebenstreit sein Instrument kann erfunden haben; welche ohne Zweifel in den Anfang der letzten zehn Jahre des vorigen Jahrhunderts eintreffen wird.

Es ist fast unglaublich, wie ein ehmaliger Professor in Leipzig, welches, wie ich aus sichern Gründen urtheilen kann, in den Jahren 1727 bis 1730 oder 1731. geschehen seyn

muß, so kühn seyn können, einem Fremden eine solche lächerliche und unwahrscheinliche Fabel aufzubinden; oder, wie ein Liebhaber der Musik, wofür der Verfasser der Nachricht aus Petersburg bekannt zu seyn scheinet, dergleichen Unwahrheiten für gültig hat annehmen können, von denen doch damals, wie ich deßen aus selbst eigener Erfahrung gewiß versichert bin, ganz Leipzig eines bessern überzeuget war, und wovon man durch die Verbindung, in welcher der seel. Kapellmeister Bach und andere Freunde der Musik in Leipzig mit den Virtuosen der Königlichen Kapelle in Dresden standen, fast alle Tage sichere und gründliche Nachrichten erhalten konnte, wodurch dergleichen windige Erzählungen gar leicht aufzudecken waren. Es wäre übrigens zu wünschen, es mögte ein geschickter Mann, dem es in Dresden wie auch in Berlin nicht an Hülfsmitteln dazu mangeln könnte, der musikalischen Welt eine völlige Lebensbeschreibung dieses großen Virtuosen, dieses Erfinders des Pantalons, liefern. Aber Anekdoten aus weit entfernten Gegenden würde man gar sehr verbitten, zumal, wenn sie diesen itzt wiederlegten Nachrichten ähnlich wären. —

Außer denen, den Kapellmeister Reinhard Kaiser und den vortrefflichen Pantaleon Hebenstreit betreffenden, Unrichtigkeiten finden sich noch einige andere nicht allzu richtige Bemerkungen in dieser vor mir habenden Nachricht aus Petersburg. Ich will zum Schluße nur noch diejenige anführen, welche den ehmals auch in Deutschland und Holland nicht unbekannten ziemlich starken Violinisten Piantanida betrifft. Dieser Virtuose hielt nicht im Jahre 1740, wie vorgegeben wird, sondern schon 1737 und 1738. hielt er sich mit seiner Familie in Hamburg auf, wo ich ihn gekannt und gar oft spielen gehöret habe. Er gab damals ungefehr ein halbes Jahr nach einander alle Wochen ein öffentliches Concert, in welchem ich selbst einigemal den Flügel gespielet habe. Daß

er sollte zuvor nach Dresden in die Dienste des Grafen Brühl gegangen seyn, dieses ist auch falsch. Er gieng von Hamburg nach Holland. Anitzt, wie man aus Herrn Burneys musikalischen Reise siehet, stehet er als erster Violinist in Bologna. —

Es ist endlich einmal Zeit, abzubrechen, und diese fast zu lang gerathene Vorrede zu beschließen. Ich will nur noch melden, daß ich wegen der weiten Entfernung zwischen Kopenhagen und Leipzig, wo dieses Buch gedruckt wird, kein Register habe besorgen können. An statt deßen aber habe ich am Ende ein vollständiges Verzeichniß der Materien von §. zu §. beygefüget. Es erwächst für die Leser dadurch der Vortheil, daß sie den ganzen Inhalt des Buches fast auf einmal übersehen, und eine darinn befindliche Materie eben so beqvem nachschlagen können, als es ihnen vermittelst eines Registers kaum möglich seyn würde.

Die übrigen Theile dieses Buches werden, so bald als es möglich seyn kann, nach einander heraus kommen. Ich will dazu keine gewisse Zeit setzen, doch höchstens vor Verlauf von zwey Jahren, wird es ohne Zweifel vollendet seyn. Man wird mich nicht nöthigen, mich zu übereilen, sondern mir erlauben, meinen Plan mit Nachdenken und Gemächlichkeit auszuarbeiten, wenn das musikalische Publikum den abgezielten Nutzen daraus schöpfen soll. Und hiermit empfiehlet sich der Gewogenheit seiner Leser

Kopenhagen, den 29ten Jenner 1773.

der Verfasser.

Ueber